



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Marcel Angelo Timón Frias

**COMENSAIS DO HORROR:
O EXÓGENO COMO PORTAL AO HORROR EM H.P. LOVECRAFT**

FLORIANÓPOLIS
2018

Marcel Angelo Timón Frias

**COMENSAIS DO HORROR:
O EXÓGENO COM PORTAL AO HORROR EM H.P. LOVECRAFT**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina como exigência para a obtenção dos títulos de bacharel e licenciatura em História.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Bonaldo

FLORIANÓPOLIS
2018



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Curso de Graduação em História

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos vinte e nove dias do mês de junho do ano de dois mil e dezoito, às 19 horas e 00 minutos, LABHARTE, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof. Dr: Rodrigo Bonaldo (Orientador(a) e Presidente); Profª. Drª: Aline Dias da Silveira (Titular); Prof. Dr: Daniel Serravalle de Sá (Suplente), designados pela Portaria Tcc nº 33/HST/CFH/2018, a fim de argüirem sobre o Trabalho de Conclusão de Curso do Acadêmico Marcel Angelo Timón Frias, intitulado: **"Comensais do Horror: O exógeno como portal ao horror em H.P. Lovecraft"**. Aberta a Sessão pelo(a) Senhor(a) Presidente, o Acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas, Prof. Dr: Rodrigo Bonaldo, nota 9,5, Profª. Drª: Aline Dias da Silveira, nota 9,5, Prof. Dr: Daniel Serravalle de Sá, nota 9,5, sendo o acadêmico aprovado com a nota final 9,5. O acadêmico deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 04 de julho de 2018. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato.

Florianópolis, 29 de junho de 2018

Rodrigo Bonaldo Bonaldo

Prof. Dr: Rodrigo Bonaldo (Orientador(a))

Aline Dias da Silveira

Profª. Drª: Aline Dias da Silveira (Titular)

Daniel Sá

Prof. Dr: Daniel Serravalle de Sá (Suplente)

Marcel Angelo Timón Frias

Marcel Angelo Timón Frias (Acadêmico)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o
acadêmico(a) MARCELO ANGELO TIMON FERNES, matrícula
n.º 10201562, entregou a versão final de seu TCC cujo título é
COMENSAL DO HONOR: O EXÓGENO COMO PORTAL AO HONOR EM HP LOVECRAFT
com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 05 de Julho de 2018.

Prof.º Dr.º Rodrigo Bragio Bonaldo
Coordenador do Curso de
Graduação em História
CFH/UFSC
Portaria 1477/2017/GR

RODRIGO BRAGIO BONALDO

Orientador(a)

AGRADECIMENTOS

Somos constituídos das pessoas com que convivemos; de nossas memórias compartilhadas; dos livros que lemos, dos filmes que assistimos; e das experiências em nossos primeiros anos. De certa forma, nossa existência depende da memória, tanto a que adquirimos quanto a que deixamos. Então, agradeço a todos pelas memórias que compartilhamos, principalmente nestes anos de minha graduação, mas especialmente àqueles que me ajudaram a compor os caminhos que me possibilitaram chegar até aqui e constituir-me como sujeito.

Agradeço à minha mãe, Maria José Angelo, pela paciência e empenho em minha educação e por recheiar a casa de livros. Ao meu pai, de quem eu herdei a cara de mau e coração de manteiga. À Julia por me ajudar no trato social e ao Jordi, o chato do meu irmão, por ser meu irmão e meu amigo mais importante nesta vida, talvez em outras também. Família é pra gente se cuidar.

Dedico este trabalho também à Emilly, por me obrigar a fazer as pazes com a História! Eu não teria feito esse TCC sem você. Agradeço também por ter passado pelo aperto de me ajudar a revisar o trabalho, redigir os e-mails, se empenhar para que tudo fizesse sentido; ser meu medidor de bom senso, por me aguentar com a minha momentânea obsessão pelo tema e por tantas outras coisas que não caberiam nesta dedicatória.

São tantas pessoas importantes que nem não sei como escrever aqui. Cada imagem de cada um, com seus jeitos e traços eu guardarei na memória até que meu ultimo neurônio vire pudim. Dentre os amigos, agradeço à Cau, por abrir portas que eu teria fechado; ao Bill (Matheus) pelo apoio, pelos livros emprestados, indicações bibliográficas e por ter me emprestando o teclado de onde saíram quase todas as palavras deste trabalho; aos colegas que eu tive e colocaram fé em minhas teorizações; ao pessoal do NERD e da AAA (deixarei ao leitor a dúvida sobre o significado dessas siglas).

Este trabalho contou com a orientação de dois professores importantes. Por isso, agradeço ao professor Hermes por ter posto fé, lido, encorajado e aprovado minhas elucubrações mentais, dando corda para este trabalho enquanto teve condições de me orientar. No momento de dificuldade, pude contar com o professor Rodrigo Bonaldo, que substituiu o meu antigo orientador e apostou no meu trabalho. Muito obrigado!

As professoras Aline Dias da Silveira e Renata Palandri tiveram papel fundamental no desenvolvimento do TCC pois me forneceram perspectivas sobre como orientar meu interesse nos estudos da História, merecendo meu profundo agradecimento.

Por fim, dedico este TCC às minhas sobrinhas: Maria Luiza e Layla. Vocês possuem ainda um longo caminho pela frente. Espero que vocês leiam os livros que eu li e outros que eu jamais imaginaria e que no futuro me indiquem muitos outros livros. Que suas escolhas sejam suas, e, por favor, façam muitas perguntas nessa vida.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como tema principal o lugar do exógeno na obra de H. P. Lovecraft. Para o seu desenvolvimento, foi necessário traçar uma breve biografia do autor, compreendendo as relações que o mesmo estabeleceu com seu contexto histórico, bem como com outros autores da época. Assim, foi preciso transitar entre as concepções da História e da Literatura, com o objetivo de compor uma análise mais ampla sobre o tema. Como primeiro passo, buscou-se situar a obra de Lovecraft por meio da concepção de literatura fantástica de Tzvetan Todorov. Em seguida, trabalhou-se com a cosmogonia lovecraftiana, em diálogo com os estudos de Mircea Eliade e Caio A. Bezarias. Por fim, optou-se por uma análise mais aprofundada do conto *Horror em Red Hook*, a fim de refletir sobre as concepções eugenistas do autor e de seu tempo.

Palavras-chave: História e Literatura, H. P. Lovecraft, Monstruosidade, Eugenia e Mito.

ABSTRACT

This paper has as main theme the place of the exogenous in H. P. Lovecraft's work. For its development it was necessary to draw a brief biography of the author, understanding the connections established with his historical context, as well as with other authors from his time. Therefore it was necessary to walk through the conceptions of History and Literature, with the aim of composing a broader analysis on the theme. As a first step, it was sought to situate Lovecraft's work through the conception of fantastic literature by Tzvetan Todorov. Then was focused on the lovecraftian cosmogony, dialoguing with the studies of Mircea Eliade and Caio A. Bezarias. Finally, was opted for a more in-depth analysis of the tale *Horror in Red Hook*, in order to reflect on the eugenist conceptions of the author and his time.

Keywords: History and Literature, H.P. Lovecraft, Monstrosity, Eugenism, Myth.

“My imagination makes me human and makes me a fool; it gives me all the world and exiles me from it.” —

Ursula K. Le Guin

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. CRIADOR E CRIATURA	12
1.1 Cenário	12
1.2 Personagens	16
1.3 A criatura e suas progênies	23
2. DANDO NOMES E TRAÇANDO FRONTEIRAS	26
2.1 Do Fantástico ao Maravilhoso	30
2.2 Entre Poe e Dunsany	30
3. UMA MITOLOGIA INFECTADA	34
3.1 Um <i>Xanthochroi</i> contra um holocausto de êxtase e liberdade	40
4. O CASO DE <i>RED HOOK</i>	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS.....	66

INTRODUÇÃO

Particularmente, sempre tive mais interesse no modo como as coisas são vistas do que em como elas realmente são. Meu primeiro trabalho no curso de graduação foi sobre a representação do inferno na História da Arte e a imagem do indígena, durante os primeiros contatos, sob a ótica do europeu. O *Sabbath* e o universo que gira em torno deste tema envolveram-me por caminhos que foram de Evans Pritchard (1937), na Antropologia, aos *Andarilhos do bem*, de Ginzburg (1988). Mas a verdade é que me interessava mais pelo que sustentava a ótica do inquisidor do que pelo triste sujeito sob o julgo dessa instituição.

Isso se soma ao gosto pela ficção, pela literatura fantástica e de fantasia, quando não pela mais pura alta fantasia. As realidades possíveis em cenários impossíveis representam aspectos da realidade que não podemos, ou não nos convém dizer de outro modo. Todorov (2010) aponta isso em *Literatura em perigo*, publicado pela primeira vez em 2007. A literatura não só pode servir para tornar aspectos da realidade discerníveis como também pode fazer com que outros aspectos ganhem novas interpretações, novos significados.

O interesse pelo tema, portanto, seria algo previsível, de um modo ou de outro. A figura de Lovecraft acabou sendo uma escolha tentadora: meu primeiro interesse foi pela presença massiva de seus pastiches das suas obras, dentro da mídia de ficção e fantasia em geral, bem como pela sensação de profundidade e densidade que sua mitologia transmitia ao leitor.

O incômodo que me levou a esta pesquisa veio quando comprei o livro *Horror em Red Hook* por volta do segundo semestre de 2013. Fiquei incomodado não somente com o racismo presente, mas também com naturalização desse aspecto na obra de Lovecraft. Conhecia-o apenas pelos clássicos contos *O chamado de Cthulhu* e *O caso de Charles Dexter Ward*, mas não os havia lido com a maturidade necessária para perceber tais elementos preconceituosos. Vale ressaltar que, de certo modo, no público que consumia esse tipo de literatura, racismo e xenofobia eram assuntos pouco discutidos e muitas vezes relevados. A ideia do Outro, no caso o imigrante ou simplesmente aquele que é estrangeiro, como um elemento “mágico” começou a me chamar atenção em quase toda ficção que lia.

Traçar uma genealogia dessa questão ou querer abordá-la com tamanha profundidade não caberia a um TCC e temos trabalhos como *A filosofia do Horror*, de Noël Carroll (1990), por exemplo, que já abordam o tema (o horror artístico, o estranhamento, por exemplo). A inquietação, contudo, aumentava, principalmente com a popularização de programas como *Alienígenas do Passado* e tamanha necessidade de ver o outro como mágico ou sobrenatural,

a ponto de apagar a própria agência de culturas continentais ameríndias e africanas para justificar concepções preconceituosas. Pode-se dizer, assim, que a necessidade deste trabalho surge do incômodo diante da tendência, no âmbito da ficção, de se usar o não ocidental como possibilidade de contato com uma suposta “ancestralidade” ou com um “sobrenatural” perdido para a cultura ocidental.

Sendo assim, não é grande surpresa a escolha do presente recorte: a figura de H.P. Lovecraft e a compreensão a respeito dos seus contos; de certa forma, retornei à antiga inquietação. A escolha do conto a ser analisado, *Horror em Red Hook* (LOVECRAFT, 2013), de 1927, se deu pelo seu caráter denso, porém explícito. Ele não entra no ciclo dos *Cthulhu Mythos*, nem é muito próximo dos contos com influência em Poe ou daqueles que apresentam traços dunsanianos. Assim, fica mais difícil cair em definições prontas. A escolha também foi guiada pelo caráter inegavelmente racista e político da narrativa, sendo um dos poucos que apresentam aspectos urbanos. É demasiadamente impactante, principalmente pelo estranhamento que ele cria sobre os imigrantes, que, como será demonstrado no trabalho, é uma nota repetida em muitos outros contos do autor. Porém, aqui a questão da xenofobia ocupa um lugar mais central e evidente. A trama fora escrita em agosto de 1925, com o amargor de uma experiência na qual o autor se viu obrigado a viver sozinho em uma cidade composta quase totalmente por imigrantes: Nova York. O conto foi publicado em janeiro de 1927, na *Weird Tales* (JOSHI, 2014). Portanto, torna-se possível entender facilmente as razões pelas quais essa narrativa foi priorizada.

De modo simples, é necessário pontuar a questão: como o exógeno, o estrangeiro e o marginal funcionam na obra de Lovecraft como uma chave para o sobrenatural?. Na tentativa de respondê-la, parti da hipótese de que o outro, na ficção, é com certa frequência representado como o sobrenatural. Fato é que a ficção está recheada desses indivíduos que transitam entre os mundos: na interseção entre a realidade e outras “regiões” que transcendem a natureza conhecida. São e não são monstros. Muitas vezes, são aqueles que criam a monstruosidade (como o chinês vendedor do cubo que abre o portal em *Hellraiser*) ou o monstro é o próprio estrangeiro (*Drácula* de Bram Stoker)¹. O estrangeiro é aquele que traz o horror ou é o próprio horror em si. Assim, definir quem é o monstro na obra de Lovecraft é um dos pontos principais para a busca pela resposta à pergunta feita anteriormente. O monstro

¹ As medidas existem para manter medida e ordem; qualquer transgressão desses limites causa desconforto e requer que retomemos o mundo ao estado que consideramos ser o certo. O monstro é um estratagema para rotular tudo o que infringe esses limites culturais (JEHA, 2007, p. 20).

é a representação de uma transgressão e, para toda transgressão é necessário que exista uma regra, uma medida, um limite.

A concepção do monstruoso é variada historicamente, vasta em seus significados e funções dentro de um amplo espectro de sociedades, mas na presente pesquisa esse conceito será trabalhado dentro de sua perspectiva moderna. Sua transgressão frente à natureza não se resume a uma afirmação de um herói: o monstro passa a ter maior autonomia, assumindo o centro da prosa (BELLEI, 2000). Ele somente é possível enquanto uma figura de horror a partir do momento em que não é mais passível de uma explicação racional (CARROL, 1999). Assim, se o monstro é quem transgride os limites (as fronteiras na obra lovecraftiana), seria o monstro aquele que invoca o horror ou o horror propriamente dito (no caso, as entidades invocadas)?

Quem é o monstro, ou o que simboliza o monstruoso para Lovecraft? Analisar simplesmente o monstro, as entidades invocadas ou o alienígena não se torna suficiente, por si só, para alcançar o objeto do presente estudo. Para que o alienígena ou a entidade entre em nosso mundo, é necessário que algo os invoque, dê a possibilidade, transite entre esses mundos e volte infectado. O que procuro entender, dentro do contexto em que se situam o autor e a obra, é a forma como o exógeno funciona como uma abertura ao sobrenatural, focalizando não apenas o monstro como também aquele que o torna possível.

Enfim, o desenvolvimento desta pesquisa se dará em quatro capítulos. No primeiro capítulo, tentarei contextualizar Lovecraft e sua obra, separando o autor do que se produziu sobre ele. Assim, será possível não apenas inseri-lo em seu devido espaço e tempo, como também estabelecer conexões com os debates mais atuais a respeito de seus posicionamentos pessoais e releituras de sua produção.

No segundo capítulo, intitulado *Dando nomes e traçando fronteiras*, discutirei a função da literatura como objeto de trabalho, mais precisamente a ficção. Além disso, buscarei definir conceitos-chave para pensar o autor dentro da literatura fantástica, especificamente do fantástico maravilhoso, e como este é fundamental para se analisar como fonte histórica o conto de ficção. Em seguida, traçarei uma diferenciação entre Edgar Allan Poe e Lovecraft para situar as características mais importantes do segundo e, assim, delimitar a análise do objeto.

No terceiro capítulo, *Uma mitologia infectada*, falarei sobre os aspectos do fantástico maravilhoso na obra do autor e sua mitologia artificial. Mitologia esta vista como dessacralizada e moderna, que perpassa principalmente o ciclo conhecido como *Cthulhu*

Mythos, mas impregna quase toda sua obra sendo que produção ficcional de Lovecraft também faz alusão a aspectos significativos de sua filosofia pessoal. Na segunda parte do capítulo, *Um Xanthochroi contra a modernidade*, irei trabalhar com a visão cosmogônica na literatura lovecraftiana, procurando lidar com os aspectos raciais em sua obra a partir dessa linha e dialogar tanto com o conto a ser analisado, análise principal, como com outros contos de forma mais geral.

No quarto capítulo, farei a análise do conto *Horror em Red Hook*, através das problemáticas levantadas nos capítulos anteriores. Buscarei, assim, apontar, no texto, elementos de tais questões, com o objetivo de ampliar a compreensão do conto de forma direcionada a elas. Para tanto, os principais personagens e aspectos do cenário serão separados, o que possibilitará uma análise simbólica do texto, ao partir de seu contexto histórico-cultural, e traçar relações com a literatura que fazem parte do arcabouço intelectual do autor.

Assim – partindo-se do pressuposto de que a ficção é caminho essencial para a compreensão daquilo que não poderia ser dito de maneira racional e aberta –, o que se deseja nesta pesquisa é, através da análise do conto *Horror em Red Hook*, pensar a questão: por quais caminhos o exógeno, o estrangeiro e o marginal funcionam na obra de Lovecraft, como um portal para o sobrenatural? Tendo em vista a problemática que escava o latente e evidencia suas contradições, a tarefa de acessar posições políticas e filosóficas do pensamento conservador da época é igualmente uma tarefa que desenvolve um quadro do imaginário (presente nos contos) e da representação dos conflitos desse período.

1. CRIADOR E CRIATURA

Se o tema a ser trabalhado é o sobrenatural, no caso o monstruoso, na literatura de Lovecraft, é necessário situar melhor o criador. Assim como Frankenstein, no senso comum, tomara o nome de seu criador, as figuras do *Cthulhu*, os *Old Ones* e outros elementos da obra lovecraftiana tomaram uma certa autonomia no decorrer do tempo.

É preciso entender o criador antes de se falar sobre a sua criatura, para que esta, quando assumir seu lugar, não nos confunda. Por esse motivo é que convém falar sobre quem foi H.P. Lovecraft e quais são as principais nuances de sua obra. Além disso, se faz necessário compor o cenário e o situar no tempo e espaço.

1.1 Cenário

Apenas vinte e cinco anos passados da guerra civil (1865) e a vinte e sete anos da abolição da escravidão (1863), os Estados Unidos viveram uma massiva industrialização em sua base. De acordo com Fernandes e Morais (2010), com a derrota dos Confederados, este passou por um período de “reconstrução” gerenciado pelos estados do Norte. A população negra, abandonada após a guerra civil, teve a sua promessa de “40 hectares de terra e uma mula” (p.140) ignorada. A mentalidade racista e escravagista vigorara através da consolidação por todo o Sul de uma sociedade segregada a partir de critérios raciais. Mesmo para os republicanos no Congresso, os negros ainda consistiam em uma categoria inferior, “mas que, como cidadãos, deveriam ter os mesmos direitos básicos” (p.143), ao menos no discurso. A tentativa de “reconstrução” do Sul pela impositiva ação do Norte, e a tentativa de mudanças radicais em sua estrutura, culminou em uma reação forte da elite branca. Como é apontado por Fernandes e Morais, sobre as versões posteriores a 1940 da visão historiográfica sobre o período: “Essas versões mais recentes sustentam, no geral, que qualquer aspecto positivo dessa época deveu-se à ação das forças federais que contaram com resolutivo apoio negro” (p. 145).

Lovecraft, em suas cartas, demonstra certa simpatia pela *Ku Klux Klan* (KKK) e seu ressurgimento em 1915, o que advém de sua autoimagem como membro de uma nobreza de origem anglo-saxã, ainda que ele seja natural de Rhode Island. Segundo Black (2003), os ataques terroristas brancos e as organizações terroristas de 1870 surgiram porque tinham o apoio de uma elite branca e de uma série de brancos pobres e ressentidos. Os linchamentos e

as políticas de segregação no Sul estavam em um caldo cultural onde o governo federal, no fim desse século, presava mais pela “harmonia nacional” que pelos princípios de “direitos iguais”. Esse quadro, em certa medida, fora um dos elementos que já “deram terreno” para as teorias eugenistas de Galton e Spencer. Assim, não é estranho afirmar que “A ideia de aprimoramento racial da humanidade nunca esteve longe do pensamento posterior à Guerra Civil Americana” (BLACK, 2003, p. 68).

O processo de industrialização se amplifica no decorrer desse conflito, com massivo apoio governamental, também através de famílias como os Carnegie, os Duke, os Hill, os Morgan, os Rockefeller, etc. Estes seriam os nomes que – investindo na malha ferroviária, principalmente, além de outras áreas da indústria pesada – cairiam no imaginário como os “senhores da criação” na “era da iniciativa privada” (FERNANDES; MORAIS, 2010, p.151). Nomes como os Rockfellers, os Carnegie e outros iriam estar presentes nas fundações, doações e investimentos vinculados à pesquisa de teorias eugenistas na passagem do século. Dessa forma, teriam parte na divulgação das medidas segregacionistas, ativos em instituições como a *Eugenics Record Office*, e mais tarde apostariam em pesquisas eugenistas durante o período nacional-socialista, tanto diretamente vinculados ao governo nacional-socialista quanto apenas no investimento de pesquisas. (BLACK, 2003).

O desenvolvimento da indústria estadunidense, aliado ao processo de urbanização, decorreria na emergência de uma classe média urbana – e a imagem dessas grandes cidades acarretaria em um clima de otimismo, mesmo que temporário. A massiva vinda de imigrantes para suprir a demanda das fábricas e ferrovias acabaria não só diminuindo ainda mais a presença negra nesses centros (devido ao racismo dos empregadores americanos), como também serviria para sustentar a mudança na estrutura econômica e física dos Estados Unidos. (FERNANDES; MORAIS, 2010). Os mesmos nomes que empregavam estrangeiros em suas indústrias e ferrovias também passariam a investir nas teorias eugenistas que acarretariam na segregação, esterilização forçada, campos de trabalhos forçados da população negra e outras minorias marginalizadas (BLACK, 2003).

Entre 1870 e 1900, os Estados Unidos recebera cerca de 20 milhões de imigrantes vindos da Europa e Ásia (FERNANDES; MORAIS, 2010). Essa população, ao contrário do que se pode pensar no senso comum, não se misturava, nem se integrava. A maioria permanecia indissolúvel e segregada pelo ódio racial, através de leis de imigração, submetidos a condições de vida marginais ou sub-humanas nas indústrias (BLACK, 2003). Os imigrantes,

no entanto, formaram a base que sustentou o desenvolvimento das grandes cidades dos Estados Unidos, assim como destaca Purdy:

Em 1890, a maioria da população urbana era formada por imigrantes: 87% da população em Chicago, 80% em Nova York, 84% em Milwaukee e Detroit. Além de residências, os bairros de concentração étnica que surgiam na época, abrigando os que chegavam, tinham lojas, tavernas, instituições culturais, políticas e religiosas vinculadas ao país de origem de seus habitantes (PURDY, 2010, p.179).

O darwinismo social definia a naturalização da exploração e falta de direitos trabalhistas. A própria classe operária, devido a recentes questões raciais que aplacavam os discursos conservadores, acabava se dividindo entre vários grupos. A Federação do Trabalho Americano, principal central sindical, favorecia apenas uma elite trabalhadora e excluía negros, mulheres e imigrantes (PURDY, 2010).

As teorias racialistas e os discursos de xenofobia atingiam principalmente as populações negra, asiática e da periferia europeia, de modo que as subseqüentes práticas de discriminação e segregação imprimiam foco nestes grupos. Um patriotismo coercitivo surgia junto com o medo de um “suicídio racial”. Nos discursos xenofóbicos, se notava um “alerta” invocado para restringir a imigração europeia (PURDY, 2010; BLACK, 2014).

Por outro lado, a presença de Sonia Greene (ex-mulher de Lovecraft) ilustra a existência de setores na sociedade americana que expressavam posturas mais progressistas: o feminismo se tornava presente e, de certo modo, havia mais possibilidades para uma mulher judia ampliar suas expectativas ali do que em outros lugares do velho mundo; uma classe artística e intelectual se expandia nesses ideais, a exemplo de nomes como Jack London, Theodore Dreiser, Frank Norris e outros; movimentos e ideias anarquistas e socialistas emergiam, tanto desta esfera intelectual quanto da influência vinda de imigrantes do velho mundo (PURDY, 2010). O modernismo tinha influência marcante na arte e na literatura e, “em 1914, praticamente tudo que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de ‘modernismo’ já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; (...) o rompimento com a tradição na literatura” (HOBBSAWM, 1995, p. 180). A noção do distanciamento do clássico, dentro da arte, ou melhor, a negação da tradição, se torna mais difundida no meio artístico dominante. O tempo e a arte, sua ligação com o presente e a história, se marcarão a partir dos anos 1880, onde a negação da tradição se tornará a tradição da negação (COMPAGNON, 2010). Uma “ortodoxia da negação”, espécie de necessidade de sempre romper com o passado, já a partir do fim do século XIX, se choca

com a postura artística de Lovecraft, em sua juventude – a exemplo, a concepção do contemporâneo como mera imitação dos clássicos (JOSHI, 2014).

Quando o autor se dizia aberto intelectualmente, mas conservador nos costumes, separava, de certo modo, dois aspectos de seu tempo, mas inerentes à modernidade. O primeiro, sob uma ótica decadentista e atrelado ao espírito iluminista, via a realidade dentro de uma perspectiva dessacralizada e subjugada às leis da natureza. O monstro e sua ficção, nesse sentido, somente são possíveis porque Lovecraft subverte estas mesmas leis:

A visão científica do mundo do Iluminismo, no entanto, fornece uma norma de natureza que garante o espaço conceitual necessário para o sobrenatural, mesmo se ele também encara esse espaço como o espaço da superstição (Carrol, 1999, p. 81).

A expressão de um “materialista cínico”, que Joshi (2014) usa na biografia que escreveu sobre Lovecraft, vem justamente do sentido de que a cosmicidade que Lovecraft coloca como sua filosofia pessoal se apropria de uma dessacralização e um mecanicismo atrelado a uma visão decadentista da realidade. Ambos são elementos-chave da já mencionada modernidade. O autor, idealmente, tira o homem do centro do universo, com relação aos valores e ideais que perderiam um significado transcendente.

Quando Berman (1986) aponta que, segundo Nietzsche, “A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades”, mostra que o “materialismo mecanicista” de Lovecraft teria o intuito de negar concepções religiosas e idealistas sobre fenômenos da natureza (p. 20). Segundo Joshi (2014), “A recusa de Deus, da alma e da vida após a morte está implícita em todas essas formulações” (p. 157). Assim, aberto intelectualmente, Lovecraft usava de uma concepção contemporânea. A psicanálise e o inconsciente, que influenciaram correntes como o surrealismo e as artes plásticas contemporâneas estão no arcabouço intelectual que também inspiraram Lovecraft, o que resultou nos ciclos dos sonhos e, consequentemente, em contos como *Hypnos* e *What the Moon Brings*, por exemplo.

Por fim, o segundo aspecto é justamente o seu caráter conservador nos costumes, como por exemplo o seu fundamento moral e o seu distanciamento com os modernistas, o que resulta em uma valorização do passado e da tradição. O tempo presente para Lovecraft era, muitas vezes, resultado apenas de uma imitação dos clássicos, como será discutido mais adiante. Contemporâneo a correntes como o cubismo, caracterizado pela necessidade de múltiplas perspectivas, o autor sentia-se reativo a mudanças, em qualquer sentido nessa linha

(JOSHI, 2014, p. 207). Assim, via o vanguardismo de forma depreciativa, o que é descrito no conto *Ele*:

As travessas arcaicas e as casas, assim como as surpreendentes praças e pátios, tinham-me deliciado verdadeiramente. Todavia, ao reparar que os poetas e os artistas não passavam de pretensiosos faladores, cujo requinte era a falsidade e cujas vidas eram a própria negação de toda a beleza da poesia e da arte, fiquei aí apenas pelo amor a essas características veneráveis (LOVECRAFT, 2010, p. 37).

A concepção de modernidade que o autor costuma negar ou se distanciar é justamente a de mudança, do tempo como progresso e transformação em relação ao passado. Sua postura decadentista no período em que escrevera *Horror em Red Hook* se dá como reação ao desnortamento dessa crise de pensamento na virada do século (SILVA, 2017).

Se Lovecraft era, como ele se afirmava, um homem do século XIX, sua reação à chamada modernidade se refere às mudanças estruturais na virada desse século, à negação da tradição como uma tradição da negação (COMPAGNON, 2010) e ao questionamento de valores que, como dito anteriormente, a figura de Sonia Greene, sua ex-esposa, de certa forma, simbolizava.

A industrialização e a quebra da identidade, assim como a presença dos imigrantes, colocariam em xeque o mundo estruturado de Lovecraft. Mundo este com fronteiras e concepções que estabeleciam o anglo-saxão como o homem universal (BEZARIAS, 2010; SILVA 2017). Pode-se concluir, portanto, que, de acordo com Berman:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia (BERMAN, 1986, p. 11).

Assim, reação a essa concepção de modernidade é quase um consenso na biografia recente sobre o mito cosmológico de Lovecraft e sua vida.

1.2 Personagens

Quem foi e no que se tornou Lovecraft? Nascido em Providence, Rhode Island, em 1890, ele era descendente de um ramo decadente da elite norte-americana. De caráter conservador e anglófilo por parte de pai, teve contato com a literatura gótica por meio do seu

avô materno, avô este que assumiu a figura de pai. Talvez devido a essa influência, Lovecraft, em suas cartas e relatos autobiográficos, sempre assumiu uma tendência para o fantástico e o sobrenatural.

Até a morte de sua mãe, em 1921, sua experiência de vida reduzida a Providence e reclusa socialmente indicou um traço importante de sua personalidade: a falta de habilidade social. A declaração de que sua mãe não dava atenção ao ambiente de jornalismo amador que frequentava, por este ser “democrático e heterogêneo socialmente” (JOSHI, 2014, p. 140), e os relatos de pessoas que o visitaram nessa época são indícios da sua pouca familiaridade com o convívio social e da posição de “inválido” associada a uma superproteção de suas tias e sua mãe. O aspecto conservador de seu meio familiar, além de uma criação superprotetora, “justificava” o impedimento de um convívio social adequado.

Lovecraft viveu até os 47 anos, trabalhando como *ghostwriter* e revisor. Foi em 1913 que ganhou espaço como jornalista, quando então foi convidado para trabalhar na UAPA (Associação Unida de Imprensa Amadora), após publicar uma crítica forte à revista *Argosy* e gerar um debate em cima da qualidade das obras *pulp*² que lia na revista. Foi através de seu trabalho que conheceu sua esposa Sonia Greene, com quem morou em Nova York, relação esta que causou um grande impacto em sua vida, mesmo sendo um casamento curto. Judia e de ideias mais progressistas do que as de seu breve marido, Sonia foi quem abriu a porta do mundo para Lovecraft.

Sonia Greene também fora escritora e, para a época (mãe solteira, escritora, judia e independente), era o antônimo de Lovecraft – apesar de muitos se referirem a ela como Sonia Lovecraft e não Sonia Haft Greene ou Haferkin (seu nome de solteira). Sua importância na vida de Lovecraft está justamente na ponte que ela fez entre ele e o mundo exterior. Por mais que o autor viajasse e tivesse uma vida social anterior à presença da esposa, tanto sua figura quanto sua posição ajudaram em uma abertura que resultaria no enriquecimento da produção literária dele. A filha do primeiro casamento de Sonia, Carol Weld, também fora jornalista e escritora. De certo modo, a vida da esposa, em si, era muito mais interessante do que a vida de Lovecraft.

Nesse período, o escritor passara a realizar viagens para fora do pequeno espaço onde vivera. Lovecraft, então, foi morar em uma região decadente do Brooklin, local onde viveria um período de choque cultural e fracasso financeiro. Por um tempo, morou sozinho, sendo sustentado principalmente com a ajuda de Sonia Greene, afastado dela por motivos de

² Literatura de publicação barata e amadora ou voltada ao público menos “intelectual”, segundo os editores. Literatura comercial em revistas e folhetins.

negócios. É nesse local que posteriormente escreveria seu conto mais polêmico, *Horror em Red Hook*. O período de maior impulso criativo na vida de Lovecraft se deu a partir de sua volta para Providence, com o auxílio de suas tias.³ Após a sua separação com Sonia Greene, são suas tias (contrárias ao seu relacionamento com uma mulher mais velha, judia e independente) que o recebem de volta, mas enfatizando que ele não deveria retomar o contato com a ex-esposa.

Em sua carreira de escritor, passou a fazer parte de uma rede crescente de escritores contemporâneos vinculados à literatura fantástica, que contribuíam para revistas de massa denominadas *pulp*, como a expoente *Weird Tales*. De acordo com Anabela Mateus (2005):

Podemos afirmar que a pulp fiction se insere no “cânone” da cultura popular norte-americana pois é isso mesmo que ela é, um produto destinado às massas de trabalhadores operários e imigrantes que vai ao encontro dos seus desejos e ansiedades, e também preenche a sua necessidade de escape da realidade, constituindo-se assim como um espaço de evasão (MATEUS, 2005 p.61)⁴.

Esse espaço de evasão foi também o espaço para as publicações de Lovecraft e uma abertura a uma relação com outros escritores para o que serviria de base e influência, tanto no campo da literatura como no caso do imaginário coletivo de diversos grupos.⁵ É inegável sua influência no que seria a literatura fantástica, de fantasia e de ficção científica após sua morte. O desdobramento, não só pelos próprios contos, mas também pela participação extensa em contato com outros escritores, de forma a incentivar o uso de elementos em comum em diversas obras de ficção, contribuiu para que uma estética e uma “literatura de estranhamento” se desenvolvesse na literatura de Lovecraft, bem como na literatura de massa em geral. Crítico excessivo, e muitas vezes intolerante, o autor colaborou com ensaios sobre o tema, onde deixava claro um certo descontentamento com o seu veículo de impressão e uma noção de alta literatura, desvinculada ao gosto popular, além da vontade de se esquivar da escrita como profissão. Como Lovecraft afirma: “É uma verdade irônica que nenhuma história artística deste tipo – escrita com honestidade, sinceridade e sem lugares comuns – teria

³ Biografia de uso comum, mas retirada da introdução do livro *O Chamado do Cthulhu* (2011) e da biografia escrita por S. T. Joshi (2014).

⁴ É interessante notar a forma como essa parcela da população leitora dessas revistas era representada nas próprias revistas. O estrangeiro e o imigrante com um aspecto de degradação e discursos arianistas eram presentes tanto em Lovecraft como em contemporâneos que escreviam para estas revistas, como Edgar Rice Burroughs e Robert E. Howard.

⁵ Como exemplos, pode-se citar o cenário “nerd” atual: no cinema, diretores como Guillermo del Toro e na literatura fantástica, de maneira abrangente, indo de Neil Gaiman à Jorge Luis Borges. Nas artes plásticas, um dos principais nomes é H. R. Giger (GIL, 2009, p. 11).

chances de ser aceita pelos editores profissionais da vulgar escola *pulp*” (LOVECRAFT, 2011, p. 93).

Ironicamente, é no gosto pelos clássicos (os clássicos considerados por Lovecraft, como a literatura grega e a vitoriana) e na sua relação com a literatura fantástica e de fantasia contemporânea que o escritor iria formar o quadro que o definiu como atualmente é: uma das principais influências no Horror e na Ficção Científica como um todo, de jogos de vídeo game a HQs. Dentro os autores que compõem este quadro, é possível mencionar desde a literatura de fantasia de autores como Dunsany, no ideário romântico, até autores como Herbert George Wells, escritor do clássico *Guerra dos Mundos*, de 1897. É nesse contexto em que o “terror da história” do século XX e a visão romântica do passado coincidem com a noção de sobrevivência sustentada por Frazer e Tylor⁶. Essa relação fica explícita no trecho a seguir, escrito por Lord Dunsany, que parece ecoar na obra lovecraftiana: “Por Clio, essas guerras não são registradas; a História não tem ciência delas, mas quem se importa? Nem todos dentre nós sentaram aos pés de historiadores, mas todos aprenderam fábulas e mitos nos joelhos de suas mães” (DUNSANY, 2011, p. 21). Essa “história não registrada”, mas presente em uma “tradição” do imaginário coletivo abre espaço para um passado mítico, que se torna, por influência de Dunsany, tema principal na cosmogonia lovecraftiana e uma constante em escritores de fantasia contemporâneos.

Foi na ambivalência entre o aspecto do lorde “inglês pretensioso”,⁷ que encarna, por influência familiar, e o racionalismo de Poe e Doyle, com o qual teve contato em sua formação, ou do romantismo maravilhoso de Dunsany com a ficção contemporânea a George Wells, que Lovecraft desenvolveu a sua escrita.⁸ O seu desenvolvimento como escritor se ampliou com o contato com autores contemporâneos, principalmente em 1923, quando sua própria concepção artística, por consequência, entra em crise. Segundo Joshi:

A despeito de sua afirmação de independência intelectual de sua época, está claro que Lovecraft absorveu o suficiente da crença vitoriana em “heroísmo, nobreza e

⁶ Concepção de que elementos poderiam permanecer no tempo e, através do método comparativo, encadear estes elementos em uma ordem evolutiva. “Trata-se de processos, costumes, opiniões, e assim por diante, que, por força do hábito, continuaram a existir num novo estado de sociedade diferente daquele no qual tiveram sua origem, e então permanecem como provas e exemplos de uma condição mais antiga de cultura que evoluiu em uma mais recente.” (TYLOR, 2009, p.87).

⁷ “Winfield Townley Scott diz que uma “amiga da família” referia-se a ele como um “inglês pretensioso” A amiga parece ter sido Ella Sweeney, uma professora que conhecia os Lovecraft desde sua viagem de férias a Dudley em 1892” (JOSHI, 2014, p. 29) Sobre seus primeiros sete anos.

⁸ Lovecraft, segundo Joshi, conheceu Poe em sua adolescência sendo que, pelo seu avô, como o próprio relata, lhe deu o contato com a literatura gótica. A guerra dos mundos e outros contos do H.G.Wells ele cita em seus ensaios e ao que indica esse livro fora lido em 1925 (JOSHI, 2014, p. 391). Já Edgar Allan Poe é inegável sua influência, assim com Dunsany que passa a ser fundamental em sua obra a partir de 1919 (JOSHI, 2014, p. 162).

sacrifício” para ser sacudido pela revelação, via Freud e Nietzsche, de sua “base prosaica e sórdida”. Temporariamente, ele adotou uma espécie de estética decadentista que lhe permitia que essas ilusões se mantivessem de algum modo precisamente pelo reconhecimento de sua artificialidade (JOSHI, 2014, p. 206).

Nesse cenário, ele deixou de sustentar moralmente os valores vitorianos de sua criação para dar uma sustentação estética. Lovecraft não pôde fugir da contemporaneidade, apesar de sempre assumir certa independência em relação aos seus contemporâneos. Seu materialismo mecanicista e seu ateísmo, que são base para a sua concepção de cosmoismo, fletam com sua anti-modernidade. A visão relacionada às “frivolidades” da vida cotidiana, diante da infinidade que compreenderia o universo, dialoga com uma permanência da apreciação estética. Se artisticamente Lovecraft mantém o diálogo com a modernidade, sua vida pessoal, por outro lado, apresenta um ascetismo puritano, que bate de frente com os “boêmios” e suas “vidas loucas”, como ele denomina-os. O decadentismo lovecraftiano se dá nesse “caldeirão”. O conto *Os Ratos na Parede* é um bom exemplo dessa dualidade. Nele, o evolucionismo é abordado ao lado de cientistas, em um ambiente de construções góticas e relatos de genealogias familiares, canibalismo degenerativo e cultos subterrâneos. A estética gótica se mostra presente, ao lado de elementos comuns à ficção científica, genealogias e castelos mesclados à antropologia e um linguajar pseudocientífico.

Foi nessa ambivalência que se desenvolveu a cosmogonia tão cara à cultura *geek* e a estética que influenciaria a literatura de fantasia e de ficção científica. O clássico *Cthulhu Mythos*, ciclos de contos que envolvem *O chamado de Cthulhu*, *A sombra vinda do tempo* e *Nas montanhas da loucura*⁹, desenvolve, então, um ambiente que passaria a ter vida própria nas mãos de outros autores.¹⁰ Mas a ressignificação da mitologia lovecraftiana nos tempos atuais entra em conflito com a visão eugenista do autor. A sua concepção de horror cósmico, que será abordado futuramente, assim como o *mithos lovecraftiano* que, segundo Bezarias (2010), entrelaça-se com o horror da história levantado por Mircea Eliade (1992), abre caminho para a compreensão de um quadro dos loucos anos 20 e do estranhamento e do horror causados em Lovecraft e por Lovecraft.

Em 1937, Lovecraft veio a falecer de câncer. À época, era reconhecido apenas por um ciclo de amigos e de leitores de nicho estreito e, assim, caiu no esquecimento. Porém, as republicações de seus contos em livros, através da Arkham House, editora fundada para

⁹ Muitos outros contos possuem relação, como o clássico *Dagon*, *A sombra de Innsmouth*, *A cidade sem Nome* e *A história do Necronomicon*.

¹⁰ Outros ciclos, como o *Ciclo dos Sonhos*, mesmo não possuindo um impacto como o *Mithos do Cthulhu*, apresentam boas alternativas para estudos dentro do gênero fantasia.

preservar os escritos do autor, a partir de 1939, o trouxeram de volta, embora essas republicações só tenham feito sucesso em 1950.

Por mais que se tenha, nos últimos anos, discutido muito o horror na obra lovecraftiana, sua relação com a presença do estrangeiro é ainda um tema profícuo. Lovecraft era um indivíduo isolado, porém não alienado ao seu tempo. Ainda que seja completamente oposto a escritores como Ernest Hemingway e Jack London, seu interesse intelectual por temas como antropologia, astronomia e história, abre a possibilidade para pensar sua obra dentro de um contexto intelectual determinado, dialogando com um imaginário conservador referente ao impacto afetado pelo início do século XX.

Diferente de Hemingway e London, Lovecraft pouco saía de sua região e as comparações com Poe são amplas nesse sentido (BLOCH; ROBERT, 2017). Seus contos são raramente ambientados em cenários urbanos e seus personagens protagonistas pouco variam do estereótipo do intelectual caucasiano. A primeira grande guerra não o afetou diretamente. Na realidade, a partir de 1914, Lovecraft atuou febrilmente no universo do jornalismo amador, focado na crítica literária, dentro de um caráter conservador em que “Gírias e coloquialismos, em especial, o ofendiam. Outro alvo frequente eram as simplificações ortográficas” (JOSHI, 2014, p. 105). Considerava a literatura moderna como marcada por “produções superficiais desta era intranquila e degenerada” e defendia a literatura clássica (considerada por ele dentro dos padrões literários do sec. XVIII) (JOSHI, 2014, p. 105). Sua vida era reservada geograficamente, mas extensa quanto ao meio social dentro do nicho do jornalismo amador, em sua juventude. Suas declarações em jornais sobre a adesão dos Estados Unidos na Primeira Guerra em auxílio à Inglaterra, segundo Joshi (2014), pouco tinha de interesses em relação aos reais motivos da guerra. Porém, para o escritor, Alemanha e Inglaterra fariam parte da raça teutônica, de modo que ele enxergava o conflito nos moldes de uma “guerra civil racial” entre dois lados de um mesmo “mundo anglo-saxão” (p. 118):

Em um alinhamento racial não natural dos diversos poderes em guerra, vemos um desafio aos princípios antropológicos que não pode senão ser mau augúrio ao futuro do mundo (LOVECRAFT *apud* JOSHI, 2014, p. 118).

Lovecraft configura a sua imagem, conforme suas cartas, como a de um indivíduo recluso e antissocial, remanescente de uma elite decadente. Conservador e eugenista, via ao seu redor o que observava como uma era “intranquila e degenerada” (LOVECRAFT, 2014). Sua reação à Nova York é expressa no conto *Ele*, no qual demonstra sua visão sobre a “loucura intelectual” e a “boemia depravada”. Porém, como o autor se identifica na

idealização de um passado, foca na antiguidade sobrevivente na arquitetura até encontrar aquele que apresenta ao personagem uma visão do futuro, um Necromante que obteve seus poderes às custas dos indígenas locais:

Mais longe? O que vi tornar-vos-ia numa louca estátua de sal! Para trás, para frente, para a frente, vede, ainda ficais desmiolado'... E ao dizer-me essa última frase, quase como um aparte, voltou a gesticular, trazendo ao céu um clarão ainda mais intenso do que os anteriores. Por cerca de três segundos pude contemplar o pandemônio dessa visão e, nesse breve instante, vi um cenário que irá para sempre atormentar os meus sonhos. Vi um céu eivado de estranhos objetos voadores e, por debaixo destes, uma infernal cidade negra com gigantescos terraços de pedra e com ímpias pirâmides apontadas para a lua, tal como as luzes diabólicas, vindas de inumeráveis janelas (LOVECRAFT, 2013, p. 45).

Essa descrição de um futuro apresenta imagens que, dentro de sua obra reincidentem em *O chamado de Cthulhu*. Porém, o trecho a seguir é bastante sugestivo em relação a certos estereótipos referenciais à concepção de barbárie. É possível arriscar uma comparação com as classes inferiores de *Admirável mundo novo* de Aldous Huxley, de 1932, e tantos outros estereótipos que fazem referência às classes populares e às populações não europeias.

E como revoltantes enxames, em galerias aéreas, pude aperceber-me dos olhos amarelos e semicerrados do povo dessa cidade, horivelmente vestido de laranja e vermelho, e dançando loucamente, ao som de febris timbales e de crótalos obscenos, se bem como o lamento maníaco de trombetas abafadas, cujas melodias fúnebres se erguiam como ondas de um oceano de betume amaldiçoado. Vi essa paisagem, afirmo, e ouvi, como se por dentro da minha mente, a blasfema confusão e a cacofonia que a acompanhava. Era esse o chiado contentamento de todos os horrores que essa cidade-cadáver jamais infundira na minha alma e, esquecendo-me de qualquer preocupação para me manter silencioso, comecei a gritar desalmadamente, à medida que perdia o controle dos meus nervos e as paredes pareciam tremer à minha volta (LOVECRAFT, 2013, p. 45).

Esse é um dos exemplos mais evidentes, entre tantos, do “pesadelo de um futuro” latente na obra de Lovecraft. O horror do eugenista impactado com a onda de imigrantes (principalmente do sul da Europa e povos do oriente) que vinham aos Estados Unidos, a xenofobia presente, representava um medo pulsante de ameaça a um passado que tentava se preservar. Se o monstro é aquele que transgredir os limites (as fronteiras na obra lovecraftiana), seria o monstro aquele que invoca o horror ou seria o horror propriamente dito, no caso, as entidades invocadas?

Em seus escritos, a literatura não ficcional – utilizada para dar base à sensação de realidade em sua obra – é constantemente citada. O interesse pela permanência e pelo passado, tão forte na literatura gótica, é frequente, mas ao decorrer de sua produção vai

ganhando um caráter completamente diferente. Lovecraft, assim como tantos, faz da representação dos estrangeiros um gatilho para o sobrenatural, mas, em sua especificidade, apresenta um caráter que torna essa característica mais aberrante.

Em sua obra, o horror é presente a partir do estranhamento. É no estrangeiro que, como objeto de sobrevivência de um conhecimento proibido, um horror contaminante ameaça a integridade da realidade na qual o personagem se insere. Os mitos no ciclo *Cthulhu* são a condição de uma realidade que é revelada a partir do contato com personagens que transitam entre o mundo civilizado e o horror ancestral esquecido pela civilização.

É na obra de Lovecraft que esses elementos extrapolam. Em sua necessidade de encontrar sentido para o conceito de horror na literatura fantástica, aliada à sugestão do horror cósmico, sua escrita configura-se como uma literatura de estranhamento fortemente influenciada pela literatura etnográfica anterior à influência do antropólogo alemão Franz Boas que, ironicamente, atuara e influenciara o público norte-americano. Seja no longínquo espaço ou na antiga “humanidade” (*Cthulhu* e *Horror em Red Hook*), que retorna para o homem ocidental, ou no subterrâneo de nossa realidade, que nos espreita e ri de nossa ignorância (*O modelo de Pickman*), o horror possui fronteiras mais largas do que a ordem que nos protege em sua normalidade.

O conto *O Chamado do Cthulhu* chama atenção pela sua forma: um apanhado de relatos e documentos sobre a aparição iminente de uma entidade que, ao despertar, interfere na psiquê de nossa humanidade. Dormente no fundo do oceano e presente nos sonhos imemoriais de um inconsciente coletivo, a entidade é adorada em cultos ancestrais que estariam à margem do tempo, em lugares inacessíveis ao mundo civilizado: Groelândia, os desertos da Arábia e as montanhas da China, além de lugares afastados em um aspecto social, como New Orleans. Os “mestiços suspeitos”, que raramente possuem espaço à fala, são quem trazem esse culto ao ambiente urbano, culto este a uma entidade que promete aos seus súditos “um holocausto de arrebatamento e liberdade” (Lovecraft, 2011 p. 120). Há, portanto, a iminência do fim de uma civilização a partir do ressurgimento dessa entidade: um “holocausto de arrebatamento e liberdade” que trará o fim de uma civilização.

1.3 A criatura e suas progênies

Não são poucos os estudos e os artigos que apontam para a questão racista e eugenista do autor. No entanto, é frequente a tendência em amenizar esse aspecto presente em sua obra.

Um exemplo é o trecho de uma edição de *O Horror na literatura fantástica de H.P. Lovecraft*, no qual o tradutor diz:

Ninguém deve levar a sério os comentários de Lovecraft sobre as origens étnicas ou raciais da ficção fantástica. Neste ensaio essas teorias são uma jaça menor, um detalhe infeliz que pode ser relevado, embora assuma proporções calamitosas nas suas cartas (BLEILER *apud* LOVECRAFT, 1973, p. 8).

Trata-se, portanto de uma visão de acordo com a qual não é necessário pensar ou refletir acerca desse aspecto para compreender a obra do autor.

No meio acadêmico é mais problematizada a questão do racismo em Lovecraft, mas tal problematização fica em segundo plano. Na produção em língua portuguesa, a presença desse tema é relevada em face de outras questões. Bezarias, principalmente através de seu livro *A totalidade do Horror* (2010), atualmente um dos mais citados sobre o que diz respeito ao horror na obra de Lovecraft, leva para uma questão macro a crítica presente na cosmologia lovecraftiana, entendendo como não tão relevante a presença do racismo na obra. Outros trabalhos colocam a mitologia como crítica à maquinaria e à desindividualização do sujeito diante do capitalismo, dialogando com parte da proposta de Bezarias. Já Miguel Alcebiades Diniz (2009), aponta para temas como a desumanização através do estigma do outro, principalmente no que tange a um caráter racial. Não se pretende, com as referências aqui propostas, fazer uma revisão exaustiva, mas o que se espera, ao menos, é salientar que, apesar de farta, a literatura produzida sobre Lovecraft em português, não explorou, de forma geral, esse aspecto. Nos últimos anos, com Lovecraft voltando à cultura pop, talvez pelo novo cenário político e pela data de 80 anos de sua morte, aparece um maior fluxo de publicações sobre o autor, além de traduções de materiais em outras línguas. Torna-se, portanto, necessário salientar trabalhos como o de Alexander Meireles da Silva (2017), que, em *Homus Lovecraftus contra a modernidade*, procura abordar o racismo e a eugenia como um elemento importante para a compreensão da prosa de Lovecraft. Essa abordagem centrada nas posições pessoais de Lovecraft vem ganhando maior espaço no cenário atual, sobretudo na literatura, o que talvez possa ser explicado pela presença crescente de grupos minoritários na produção e crítica literária.

O mais marcante no ressurgimento de Lovecraft na cultura de massa, principalmente após 1981, com o lançamento do RPG *The Call of Cthulhu*, é a desassociação do aspecto racista da obra, permanecendo alguns elementos literários e a ambientação. O que se observa é que, ao manter o tema e estilo, os clichês dos personagens e seus antagonistas ainda permeiam os mesmos arquétipos usados por Lovecraft na interpretação do estrangeiro.

Em muitos casos, o legado de Lovecraft é mantido na produção artística, mas não de forma acrítica. Figuras como Ursula K. Le Guin e Michael Moorcock nos anos 60, ou a geração de Neil Gaiman, Mike Mignola e Del Toro dos anos 80 e 90 foram influenciadas por elementos diversos da narrativa lovecraftiana. No entanto, muitos desses elementos foram ressignificados, como, por exemplo, a inversão do monstro/herói em alguns filmes de Del Toro¹¹. O debate, em suma, torna-se relevante sobre a crítica da postura que Lovecraft ilustra em suas obras, dissonantes do atual cenário de autores de fantasia, mas bastante impregnado em grupos conservadores desse meio. Por exemplo, pode-se citar a polêmica dos Rabid e Sad Puppies¹² (onde grupos que queriam trazer uma suposta “era de ouro” de uma ficção científica masculina e branca tentaram influenciar a premiação Hugo Awards, em 2015) ou a rejeição ao busto do Lovecraft¹³ como prêmio no World Fantasy Award, pois os autores agraciados eram justamente pertencentes aos grupos e categorias que Lovecraft desumanizava em seus poemas, contos e cartas.

¹¹ Conferir: *LOVECRAFT: Medo do Desconhecido*. Direção: Frank H. Woodward. Produção: William Janczewski, James B. Mayers e Frank H. Woodward. Estados Unidos, 2008. 90 min. Disponível em: <https://youtu.be/5le8jKiOaFQ>

¹² Disponível em: <<http://lugardemulher.com.br/por-que-o-premio-hugo-deve-te-interessar/>>

¹³ Disponível em: <<http://www.lecturalia.com/blog/2015/11/27/se-busca-sustituto-para-la-cabeza-de-h-p-lovecraft/>>

2. DANDO NOME E TRAÇANDO FRONTEIRAS

Algo que contadores de histórias, jogadores de RPG e mentirosos profissionais sabem muito bem é que não existe narrativa em que o fator humano não se faça presente. Assim, mesmo que através de metáforas ou de outras figuras de distanciamento, toda ficção contada por um ser humano tende a estar associada a certa “humanização”, seja direta, ou indiretamente. Tal afirmação é de senso comum, mas não é por isso que devem ser deixada de lado.

Nicolau Sevcenko (2003), na introdução de seu livro *Literatura como Missão*, explica a importância de se entender a literatura na história não só como fonte de relatos históricos, mas como busca de uma aproximação dos anseios e perspectivas presentes nos autores integrados a determinados grupos sociais. Nesse sentido, muito mais que a realidade que poderia ser retirada de um relato, é realmente necessário buscar entender os sonhos e as propostas de mundo levantadas através do discurso presente na obra literária. Para o historiador:

Se a literatura moderna é uma fronteira extrema do discurso e o prosaísmo dos desajustados, mais do que o testemunho da sociedade, ela deve trazer em si a revelação dos seus focos mais candentes de tensão e a mágoa dos aflitos. (SEVCENKO, 2003, p. 20) .

Podemos expandir um pouco essa afirmação. Tzvetan Todorov (2010), em *A literatura em perigo*, atenta para o problema da despersonalização na literatura. A realidade experimentada em uma ficção é uma experiência possível que se desvela através da oportunidade de realizar uma “conversação impossível”, na qual, como em um exercício de empatia, podemos experimentar e aprender com experiências de vida que estão distantes no espaço, no tempo e na materialidade. Quando lemos uma ficção contada por um autor, estamos não só dialogando com este, mas também interpretando a partir de nossa realidade uma bagagem de tradições e visões de mundo que são abertas pelo mesmo, a partir de seu olhar. Sendo assim:

A leitura de romances (...) tem menos a ver com a leitura de obras científicas, filosóficas ou políticas do que com outro tipo bem distinto de experiência: a do encontro com outros indivíduos. Conhecer novas personagens é como encontrar novas pessoas, com a diferença de que podemos descobri-las interiormente de imediato, pois cada ação tem o ponto de vista de seu autor. Quanto menos essas

personagens se parecem conosco, mais elas ampliam nosso horizonte, enriquecendo assim nosso universo. Essa amplitude interior (semelhante a que nos proporciona a pintura figurativa) não se formula com proposições abstratas, e é por isso que temos tanta dificuldade em descrevê-la; ela representa, antes, a inclusão na nossa consciência de novas maneiras de ser, ao lado daquelas que já possuímos (TODOROV, 2008, p. 76).

O prazer da leitura não é muito distante do prazer de uma conversação. E, como em toda conversação, como comenta Sonia Rodrigues (2004), a ficção está no dia a dia, a partir de nossas concepções do outro e da forma como representamos a realidade. Ao tentarmos definir o que é ficção e literatura, sendo, como afirma Todorov (1980), a ficção impregnada na literatura, mas a ficção não como a literatura em si, podemos separar o ponto-chave do qual, nesta pesquisa, busca-se se aproximar. É no elemento ficcional da obra lovecraftiana que se pode buscar o discurso ao qual se insere a abordagem. A ficção não deve se reduzir nem a uma categoria de verdade nem a uma categoria de mentira, no sentido de que ela não se atém a esta necessidade para a sua prática ser funcional, diferente de um texto científico, por mais que se possa discutir esse aspecto.

O que se busca apontar aqui são dois pontos essenciais. Primeiro, é preciso ter uma relação com o mundo cotidiano do receptor para que este compreenda efetivamente a história; mas esta história não precisa se vincular a uma categoria de verdade para ser aceita. Assim, *Nárnia*, de Clive Staples Lewis, por exemplo, pode narrar uma realidade distante, mas é entremeada por temas inerentes ao cotidiano; e *Os Monstros*, de Dave Eggers, usa o elemento do maravilhoso para trabalhar o desenvolvimento da maturidade de uma criança. *A História sem Fim*, de Michael Ende, trata de relações como a necessidade de nossas memórias e do desejo como motor de nosso desenvolvimento, entre tantos outros temas. Segundo, o que torna uma obra ficcional compreensível, sem quebrar sua imersão e prazer na leitura, é a presença de uma relação empática da condição humana através da descrição e da narrativa de elementos que se encadeiam e se fecham em um todo coerente¹⁴. Sônia Rodrigues (2004) resume tal definição:

Ficção é composição a partir de eventos humanos, de emoções humanas como uma ideia de continuidade, de totalidade que a realidade não possibilita. Este é o material sobre o qual trabalha o ficcionista, moldando, excluindo elementos, inserindo outros que não estariam ali originalmente, mas poderiam estar (RODRIGUES, 2004, p. 33).

¹⁴ Desse modo, o prazer estético da identificação possibilita que participemos de experiências alheias, coisa de que, em nossa realidade cotidiana, não nos julgaríamos capazes. (JAUSS, 2001, p.100).

A ficção inclui a narrativa e a descrição, técnicas que produzem um sentido de real a partir da totalidade fornecida por sua construção, sentido de real este fornecido pelos pontos da narrativa que fecham em si. O real, na obra de ficção, consiste naqueles elementos em que podemos compreender a ordem dos fatos e de suas justificativas, dando um senso de compreensão que não temos na vida cotidiana. Essa totalidade da obra aqui discutida – onde o sentido de real se torna necessário na obra como um todo coerente em uma ficção (narrativa e descrição desprendida de um caráter de verdade ou mentira) – é a base na qual se direciona a presente pesquisa, uma vez que o conjunto da obra a ser trabalhada constitui uma “realidade” que o autor impregna com a perspectiva de um determinado discurso.

O sentido de realidade presente na obra lovecraftiana parte de uma relação entre um caráter realista em seu estilo, o mundo cotidiano e o impacto causado pela quebra dessa realidade. Cabe dizer que é no aspecto ficcional que se pode definir um quadro do imaginário presente no contexto do autor, a partir da perspectiva do mesmo. Assim, retorna-se ao início, onde, ao afirmar que a literatura é o palco dos desajustados (SEVCENKO, 2003), abrimos uma ideia que vai mais além, na ficção, onde a linguagem se libera de determinadas amarras (convenções sociais, por exemplo) e o imaginário flui com maior liberdade para fazer suas relações, representações e alegorias. Nesse sentido, é no imaginário que a realidade ganha forma. Nele, transparece a realidade do autor e daqueles que lhe permeiam. Sendo assim, “As verdades desagradáveis – tanto para o gênero humano ao qual pertencemos quanto para nós mesmos – têm mais chances de ganhar voz e serem ouvidas numa obra literária do que numa obra filosófica ou científica” (TODOROV, 2008, p. 75). Sejam essas denúncias pertinentes, no caso a ser estudado, as angústias vinculadas a preconceitos enraizados e a visão higienista de Lovecraft, que mesmo em sua contemporaneidade não era de todo aceita, tornam-se expressivas dentro de sua obra.

Um dos contos mais conhecidos pelo teor racista, *Horror em Red Hook*,¹⁵ abre uma oportunidade de traçar uma visão de mundo que, pelo seu caráter problemático, não seria expresso abertamente pelo autor em um viés público. Tratando-se de Lovecraft, deve-se considerar, novamente, que ele fora uma figura conservadora que se via em choque com muitos aspectos das transformações na sociedade do início do século XX. Ao contrário de um sonho, pode-se dizer que se apresenta muito mais como um pesadelo. Pesadelo este que se

¹⁵ *Horror em Red Hook* foi publicado em português pela editora L&PM, em edição popular. Curiosamente, o título considerado o mais racista na biografia do autor, onde ele declaradamente aponta o horror frente aos imigrantes do Brooklyn, não veio acompanhado de uma nota de introdução, como se dá no caso das edições da editora Hedra. Em conjunto com outro conto, *Ele*, onde Lovecraft também deixa claro o horror frente a uma Nova York “decadente” (segundo o autor) pela juventude contemporânea e pela imigração.

mostra com um discurso implícito a respeito da suposta deterioração da humanidade e da ameaça latente de sua extinção.

Esse é um ponto central retomado de modo recorrente: a ficção é uma forma de representação da realidade, seja de utopias, seja de distopias, somadas ao fantástico ou ao maravilhoso, pois aquilo que é narrado comunica mais quando possui algum ponto de relação com o leitor. O objetivo, nesse caso, não é perseguir o material de ficção como uma forma de relato histórico, ao considerar o sentido de aproximação da realidade, mas, sim, buscar, através dele, interpretações do momento histórico em questão. Busca-se, aqui, lidar com o imaginário, entendido como “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo” (PESAVENTO, 2008, p. 30). O universo em no qual se desencadeia a compreensão da realidade de um indivíduo está imbricado em um contexto histórico e cultural que possibilita compreender tal realidade. Mais precisamente, definindo uma distinção entre imaginário autor/indivíduo e o imaginário social:

O adjetivo “social” poucas precisões acrescenta. Com efeito, designa um duplo fenómeno. Por um lado, trata-se da orientação da atividade imaginativa em direção ao social, isto é, a produção de representações da “ordem social”, dos atores sociais e das suas relações recíprocas (hierarquia, dominação, obediência, conflito, etc.), bem como das instituições sociais, em particular as que dizem respeito ao exercício do poder, as imagens do “chefe”, etc. Por outro lado, o mesmo adjetivo designa a participação da atividade imaginativa individual num fenómeno coletivo (BACZKO, 1991, p. 13).

Baczko (1991) acentua que é em períodos de crise, principalmente em casos de sentimentos de invasão, que o imaginário atua com maior evidência. Nesse sentido, a ordem estruturada e as perspectivas de futuro que constituem o poder vigente naquela realidade específica, quando confrontadas por um outro imaginário, atuam dentro desse escopo no conflito. Assim, é através da ficção, no caso, do fantástico e do maravilhoso, que a liberdade será ressaltada e elementos latentes que, não podendo ser expressos de outra maneira, podem emergir. É na prática ficcional, mais precisamente no fantástico e no maravilhoso, que utopias e distopias podem ser trabalhadas de forma mais aberta, através de um jogo de alegorias, metáforas e até mesmo de forma literal, como no conto *O reparador de reputações*, de Robert W. Chambers, ou em *1984*, de George Orwell.

2.1 Do Fantástico ao Maravilhoso

O conceito de *fantástico* na literatura constitui uma problemática extensa, de modo que não cabe, no presente trabalho, traçar sua genealogia. Procura-se, tão somente, estabelecer uma compreensão funcional do conceito para que se possa pensar a obra do autor de forma mais precisa. Adotar o gênero de acordo com a concepção que Todorov (2008) delimita e abre a possibilidade para não só pensar o gênero como um conceito fechado, mas como a identificação de uma linha onde o equilibrista estaria por cair ora no estranho e ora no maravilhoso. Para Todorov, é entre o real e o imaginário que se situa o fantástico, ou o estado onde ambos perdem as barreiras. Nessa sugestão de uma quebra das leis naturais, cabe à experiência individual do leitor permear as possibilidades de ambas as explicações.

De acordo com Todorov (2008), existem três elementos-base para a distinção do fantástico, sendo o segundo não essencial: 1) a necessidade de se entender os personagens em um contexto de mundo real, onde se vacila entre uma explicação racional e sobrenatural; 2) tal vacilação pode ou não ser sentida pelo personagem; 3) a não interpretação como alegoria ou “poesia” (p. 39). Nesse último aspecto, diz-se que os elementos sobrenaturais devem ser interpretados longe de uma fábula ou de outros gêneros nos quais a naturalidade com o sobrenatural é aceita de antemão. Tais elementos muito menos devem ser considerados como apenas um jogo de sobreposição de palavras. Assim, os acontecimentos narrados na história devem ser passíveis de um “questionamento” dentro de sua própria narrativa, não ferindo a linha divisória que é parte da primeira característica essencial. O que sustenta a sua criação ficcional, segundo as palavras de Lovecraft, é:

A “revelação” de um legítimo conto fantástico é apenas a violação ou a transcendência das leis cósmicas estabelecidas – uma fuga da realidade maçante – e portanto os *fenômenos*, e não as *pessoas*, são os “heróis” naturais da história. Acredito que os *horrores* devam ser originais – e que o uso de mitos e lendas comuns enfraquece a história (LOVECRAFT, 2011, p. 88).

Diante dessas possíveis definições, onde, então, se situa a obra lovecraftiana? É o que será respondido mais adiante.

2.2 Entre Poe e Dunsany

A técnica de escrita de Lovecraft é baseada primeiramente na produção de textos curtos, que se enquadram no gênero conto. Lovecraft é um autodeclarado discípulo de Edgar Allan Poe, focando na ambientação e na criação de uma atmosfera como forma de

desenvolver sua narrativa. Em *Notas sobre ficção científica interplanetária*, ele questiona a produção da ficção científica, que lhe era contemporânea, e aponta dois fatos que não podem passar despercebidos. Para o autor, o fenômeno “prodígio da anormalidade” não pode ser concebido com um teor de normalidade diante das emoções e ações dos personagens que reagem a esse “eixo central”. Em outras palavras, o fenômeno sobrenatural/fantástico não pode ser encarado com naturalidade. Segundo o autor, “O verdadeiro ‘herói’ de um conto maravilhoso não é ser humano algum, mas apenas um conjunto de fenômenos” (LOVECRAFT, 2011, p. 91). Seus contos partem da reação de estranhamento a fenômenos de cunho fantástico, e seus personagens são, em sua maioria, indivíduos próximos à condição do autor¹⁶. Personagens estes que, defrontados com uma realidade acima do convencionado pela ciência contemporânea, entram em conflito diante da impossibilidade de racionalizar esse acontecimento. A fuga e a loucura partem como um clímax comum dentro da estrutura dos contos do autor. A racionalidade é a forma de explicação aí presente. Assim, segundo Diniz:

A narrativa poeana funciona como um projetor que faz a realidade interna do protagonista, com toda a sorte de desejos inconfessáveis, atingir com tal força a superfície do cotidiano que se materializam como explicação razoável pesadelos temíveis, fantásticos (DINIZ, 2010, p. 2).

Poe ilustra o “estranho” que Todorov (2008) contempla. O horror pode advir do cotidiano, mas, mesmo quando o plausível assume aspectos inverossímeis, é possível forçar e entrar em uma explicação sem cair no sobrenatural.

Um fantástico paradoxal surge desse contexto, uma vez que a própria explicação “plausível” do protagonista para os fenômenos por ele vivenciados é um dos elementos de combustão do efeito de instabilidade do real. Por outro lado, o final abrupto – a descoberta sobrenatural do assassino – é revelado em esquema subjetivo, que torna questionável até mesmo a possibilidade do perturbado protagonista ter visto o que viu (DINIZ, 2010, p. 6).

Edgar Allan Poe e Lovecraft possuem vários pontos de convergência, dentre eles, a visão do conto como um Gadget que vai reciclar o gótico tradicional a partir de uma cientifização e uma racionalização onde o “sentido de realidade”¹⁷ será preservado. Mas Edgar Allan Poe focava no limiar entre o passível de explicar e o fantástico. Com esse expediente inaugurava uma crítica ao próprio espírito cientificista de sua época, usando da

¹⁶ Brancos, ocidentais, anglo-saxões, com nível de instrução e adeptos de uma postura racionalista e\ou com certa sensibilidade artística. .. Etc.

¹⁷ Assunto abordado em notas sobre ficção interplanetárias do Lovecraft (LOVECRAFT 2011)

desmitificação e da própria racionalidade como formas de negação tanto do materialismo quanto do positivismo, realizando, segundo Diniz, um:

(...) mergulho no irracional orientado por uma técnica de racionalização que desnude a estrutura convencional do cotidiano. A solução racional de seu conto “policial” revela-se um construto imaginário fantástico porque é plausível, explicável e totalmente dentro dos limites da racionalidade (DINIZ, 2010, p.5)

Já Lovecraft extrapola para o maravilhoso. Dentro da perspectiva de Todorov (2008) sobre a literatura fantástica, muitos contos do autor ficam nessa classificação quando lidos de forma isolada e/ou descompromissada. Como exemplo é possível mencionar¹⁸: o *Modelo de Pickman* que se caracteriza dentro do fantástico maravilhoso, pois nele o fenômeno sobrenatural é confirmado a partir de evidências fotográficas. O *Horror em Red Hook*, por sua vez, entraria na categoria de fantástico tradicional¹⁹. Por fim, o *Chamado do Cthullu*, assim como *Na montanha da Loucura*, configuram um caráter vinculado à postura científica, muito embora próxima ao maravilhoso. O problema pode ser vislumbrado quando sua obra é vista dentro de um conjunto, como aponta Daniel Iturvides Dutra (2017). O leitor acostumado com a literatura lovecraftiniana está ciente dos nomes presentes em sua mitologia. Assim, em uma análise mais abrangente, eles apresentam o quadro de uma cosmogonia que dá um todo coeso a esses contos.

É importante enfatizar, ainda, que em sua vida como escritor, Lovecraft fez parte de uma rede de autores de fantasia e literatura fantástica, estabelecendo um universo que extrapola sua obra. Embora recluso, o autor se comunicava proficuamente por meio de correspondências, além do trabalho nas *pulp magazines*. A partir disso, ele tornou-se uma importante influência, fazendo com que diversos elementos de suas obras aparecessem em trabalhos de outros escritores; ao mesmo tempo, algumas de suas referências são inspiradas nos trabalhos de outros autores. Em *O vale do verme*, de Robert E. Howard, por exemplo, a criatura que toca a flauta de invocação é a mesma do conto *O festival*, de Lovecraft. Em compensação, *A Sombra Vinda do Tempo* menciona um personagem, habitante da Ciméria de 15000 a.C., do universo de Conan, criado por Robert E. Howard.

Assim, o leitor lovecraftiano, que conhece esse universo e lê os contos em conjunto, tem a sensação de que a obra ficcional permite um vislumbre de fragmentos de uma realidade

¹⁸ Aqui foram excluídos os contos que poderiam ser classificados como maravilhosos em si, como é o caso da *Maldição de Sarnath* e *Gatos de Ulthar*.

¹⁹ Assim como tantos outros. Do clássico *Dagon* a outros até mais insólitos como *Hypnos*, onde, através do uso de drogas entorpecentes, se descreve uma experiência extrecorpórea e sideral.

oculta (e, possivelmente, a ser descoberta); percebe-se a existência de um panteão de entidades que insere a humanidade em uma “mitologia artificial”.

A diferença da mitologia artificial para a natural é que a primeira consiste em um universo coeso e aplicável criado ficcionalmente por um autor (ou vários autores), enquanto o mito natural representa os valores de uma cultura (BEZARIAS, 2010). Quando o leitor habituado à obra lovecraftiana lê, por exemplo, os contos do ciclo do *Cthulhu*, está em contato com fenômenos e entidades por ele conhecidos, e a imersão se dá em um universo conciso e esperado. As dúvidas do protagonista, que integram a segunda característica citada por Todorov (2008), não são compartilhadas com o leitor, que sabe de antemão que o estranhamento causado pelo contato com a entidade não é fruto apenas da imaginação do personagem. Assim, se quebra a condição limiar da literatura fantástica, que parte para o maravilhoso.

Nesse aspecto, nota-se uma especificidade em relação a Edgar Allan Poe, já que este faz uma crítica a fatores contemporâneos, focada na visão “mágica” da ciência e na despersonalização do sujeito-criador. Ambos são semelhantes quanto às questões de estrutura do conto e da forma de se pensar a escrita, porém, Lovecraft parte de outro estrato social e de outra época. Mesmo que não tão distante geograficamente, a visão da realidade que impregna seus contos possui outros dilemas. A psicanálise substitui o magnetismo, na mesma medida em que a reação ao outro emergirá de acordo com as teorias eugenistas. Mas, principalmente, outro aspecto de diferenciação torna-se evidente: a influência que sofre de autores como Dunsany, o qual servirá de base para a criação de sua cosmogonia. Como o próprio autor declara:

Por volta de 1919 a minha descoberta de Lord Dunsany – o autor que me deu ideia ao panteão artificial e de fundo mitológico representado por “Cthulhu”, “Yog-Sothoth”, “Yuggoth” etc. – conferiu ímpeto imenso à minha produção fantástica; e escrevi material em um ritmo jamais superado desde então. (LOVECRAFT, 2011, p. 85)

Dessa forma, Lovecraft destaca a influência de Dunsany em sua criação. É na apropriação e adaptação dessa estética que ele passa a desenvolver uma escrita mais característica.

3. UMA MITOLOGIA INFECTADA

É importante pensar a cisão entre Lovecraft e Poe de modo que seja possível apresentar outro aspecto da obra lovecraftiana. O autor criou um mito cosmogônico rico, sintetizado nos *Cthulhu Mithos*, como apresentado na introdução, mitos que estes que possuem um significado amplo, sendo que mesmo os contos que não dialogam de forma direta com eles possuem uma aproximação forte em relação a alguns preceitos²⁰.

O aspecto mitológico na obra de Lovecraft transparece a partir do momento em que o maravilhoso é nela evidenciado. A sua leitura como um todo, e não apenas de um conto em particular, faz com que esse universo se torne coeso. O leitor lovecraftiano possui familiaridade com a condição de realidade presente nos contos do autor, onde a “verdade” oculta transparece a partir do momento em que as barreiras da racionalidade e das leis da natureza são subjugadas por uma outra realidade indiferente à condição humana.

Sendo assim, a cientificidade na obra de Lovecraft, como ele mesmo aponta, é também uma necessidade, já que o autor pressupõe que seu leitor é um leitor crítico, e não um crédulo. Esse movimento limiar de saída do fantástico para o maravilhoso marca o espaço no qual as regras de nossa realidade são postas em prova. O horror em Lovecraft baseia-se na compreensão de que o conhecimento (e a capacidade humana) é limitado. Assim, o que está além de nossa compreensão subverte a ordem na qual o homem acreditava se encontrar nesse universo.

A necessidade de tal mitologia – ou melhor, a possibilidade dessa mitologia – se dá porque o mito, no sentido de um “mito artificial”, é uma forma de se explicar aquilo que não pode ser explicado racionalmente. O conceito de mito é algo central nessa questão. Entende-se por mito, na concepção trazida por Mircea Eliade, a história de origem, ou melhor, a narrativa de como uma realidade passa a existir a partir de feitos de entes sobrenaturais. São histórias verdadeiras, porque seus resultados fazem parte de nossa realidade, no sentido de que o mito da criação de um mundo é real porque este mundo existe. É concernente ao mito aquilo que faz com que a realidade humana se constitua como tal (ELIADE, 1963).

Diferente de uma narrativa moderna de ficção, o mito possui um caráter de relação com a temporalidade que transcende nossa concepção de casualidade. É o mito, através do

²⁰ É difícil traçar contos que não dialoguem de forma alguma com essa cosmogonia, além de que, para os que lidam com certa proximidade, de certo modo, reafirmam a cosmogonia lovecraftiana. A relação forte do passado sobre o presente e a descoberta desse “outro mundo”.

rito, que possibilita a reencenação de um tempo que está além da história mundana. É essencial ressaltar que, diferente do tempo cronológico, o tempo mítico pode ser resgatado em função de reordenar uma realidade para o ponto de princípio de sua criação. O que dá “ordem e sentido” ao mundo e ao homem nessa realidade é a narrativa mítica que a torna cognoscível (ELIADE, 1963). É o que garante, assim, um sentido, um lugar e uma orientação no mundo: o tempo primordial, o tempo da criação, o tempo do mito. É esse tempo essencial para a compreensão do horror na literatura lovecraftiana.

Bezarias (2010) define o porquê de usar a concepção de Eliade e Campbell para trabalhar com Lovecraft:

(...) a recorrência em seus textos [Eliade e Campbell], livro e ensaios, uma formulação do mito como uma criação, uma estrutura subjacente ao homem e que procura, de maneira imagética, conciliar as paixões, desejos, necessidades e conflitos humanos aos ritmos e forças naturais, os quais em realidade são completamente indiferentes e até hostis ao homem (BEZARIAS, 2010, p. 29-30).

O mito moderno apresentado por Lovecraft é um mito que não foge, em certa medida, dessa regra. Porém, só em certa medida. Seria imprudente afirmar que fora criada em si uma cosmogonia de forma organizada, uma vez que os elementos dessa cosmogonia foram desenvolvidos a partir da confecção de seus contos posteriores a 1919. Após isso, a obra foi estruturada, os contos foram organizados em uma ordem específica e o termo *Cthulhu Mythos* foi cunhado, depois da morte do autor, pelos criadores da Arkham House.

Lovecraft criou um mito de origem da humanidade (como aparece em *Nas Montanhas da Loucura*). No ciclo dos *Cthulhu Mythos*, percebe-se uma cosmogonia que estrutura os demais contos que dialogam com esse ciclo. Entende-se por cosmogônico, como aponta Eliade (1963), o mito principal de criação, do qual se sucedem os demais mitos de criação. Bezarias (2010) resume, a partir de Meletinsky e Eliade, três elementos-chave:

- 1) O primeiro, já citado, estipula que o mito principal é central em relação a todos os mitos de uma cultura. Trata-se de um mito balizar, no qual todos os outros mitos de uma cultura estão escorados, na medida em que o mito principal descreve e cria a realidade.
- 2) O mito cosmogônico omite mais do que ilustra; no ato de descrever, ele não explica em seus pormenores, nem define o sentido do universo. O mistério é necessário, pois o mundo deve ser vivido enquanto mistério. Por mais que seja descrito, o mito cosmogônico, em sua própria linguagem, nomeia e oculta, narrando a entidade

primeira que surge do caos e dando continuidade à ordem cósmica, mas sua narrativa não explica o âmago desse sentido.

- 3) A brevidade e a concisão, que apresentam o mundo e sua gênese, são fatores que possibilitam a criação de uma realidade e a sua recusa. O caráter lacônico das descrições é necessário para abranger toda a realidade que aparenta não ser apreensível. É nesses elementos que Bezarias (2010) estabelece uma análise do conto *O Chamado de Cthulhu*, que serve de base para os demais contos do ciclo do *Cthulhu Mythos*.

Nessa discussão, Lovecraft segue um padrão que ultrapassa os contos do *Cthulhu Mythos*, sendo repetido em boa parte de seus contos. A presença de um *outsider*, que quebra a ordem natural, trabalha em uma ordem de um mito diferente. Bezarias (2010) levanta a questão de que o mito artificial criado por Lovecraft apresenta uma idiossincrasia fundamental: muitos autores de fantasia reutilizam a narrativa mítica em função de um descontentamento ou desconforto com o tempo ao qual são contemporâneos, assim, "demonstrando um desejo para um mundo mais simples" (BEZARIAS, 2010, p.47). Lovecraft rompe com essa lógica, ao apresentar uma retomada ao mito onde não se pode mais trazê-lo em sua plenitude. O que está por trás desse mito é justamente uma miríade de horrores desconhecidos que ameaçam a condição humana daquele que o descobre. Não há um herói civilizatório que retorna da gruta como um ser mais completo, mas sim um indivíduo fragilizado, impactado pelo contato com o conhecimento de uma cosmogonia que tira o homem de uma posição no universo das coisas. (BEZARIAS, 2010).

É ao alterar essa função no mito que, por um lado, Lovecraft evidencia uma característica moderna em sua obra e, por outro, apresenta uma negação forte dessa modernidade. Em sua narrativa mítica, ele não dá um sentido à humanidade e não a coloca sob nenhum propósito maior. Ao contrário, ele reflete as tensões da modernidade e não apresenta nenhuma alternativa a elas.²¹ É importante salientar que tal modernidade é vista como uma degeneração rumo ao incivilizado, onde o elemento moderno é usado na negação da própria modernidade, por meio da representação imagética da diluição de valores de uma sociedade. É aí que o tempo mítico representa uma ameaça à ordem estabelecida: onde o tempo cíclico do mito leva a uma degeneração em que a humanidade não é mais elemento dessa narrativa.

²¹ É claro, como o próprio Bezarias salienta, que a harmonia que o mito busca instaurar entre indivíduo e coletivo não é simples nem suave. O conflito e a crise é própria da narrativa mítica.

Há, aí, a presença de ritos e cultos que podem trazer um retorno à era de “um holocausto de arrebatamento e liberdade” (LOVECRAFT, 2011). Ritos estes provenientes de um conhecimento que permanece perene em grupos marginais do “mundo civilizado”. A reencenação desses mitos, assim como a própria tomada de ciência dessa cosmogonia (como é constantemente citado nos contos dos *Cthulhu Mythos*), pode trazer à tona um conhecimento que, se reapresentado à humanidade ou novamente narrado, seria capaz de destruir a humanidade como nós a conhecemos. Nisso entra uma contradição já citada neste trabalho: a ambivalência entre o romantismo maravilhoso de Dunsany e o racionalismo de Poe, diante da influência de uma modernidade que Lovecraft primeiro nega para depois flertar continuamente, a partir do contato com artistas modernos após a década de 1920.

O mito artificial do ciclo dos *Cthulhu Mythos* possui aproximações e distanciamentos com os mitos "naturais"²²: não possui o caráter sagrado, nem mesmo parece ser condizente com sua própria natureza ou qualquer aspecto nesse sentido. Dentro da definição de sagrado apresentada por Mircea Eliade(1963), aparece justamente um contraste – o real do mito o afasta da ordem das coisas; o caos e o horror provêm da dissociação entre o homem e seu espaço e o eixo da realidade. Eliade aponta uma relação entre Ordem (Sagrado) e Caos (Profano), na qual o espaço sagrado é o espaço que conflui com a cosmogonia correspondente. A casa, a cidade, o mundo e o centro do mundo são esferas que confluem em relação profunda com a ordem cosmogônica de uma sociedade. Assim, a fundação de tal sociedade representa, em escala menor, a reprodução do mito cosmogônico. O Caos é o espaço indeterminado; o Profano é o espaço fora da ordem do cosmo: a parte localizada fora do paraíso cristão ou fora das muralhas da cidade. Justamente o indefinido. Eliade (1992) disse:

Lembre-mos das implicações da primeira: a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um “ponto fixo”, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a “fundação do mundo”, o viver real. A experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e, portanto, a relatividade do espaço (ELIADE, 1992. p. 13).

O ato de definir um espaço sagrado e fundar uma cidade é, de certo modo, confluir ordem ao espaço indefinido, a partir de uma hierofania e, assim, estabelecer o ponto fixo. Da mesma forma, o tempo sagrado constitui uma ruptura no tempo profano. Para Eliade:

²² Retomando Bezarias (2010), entende-se por “mitos naturais” aqueles desenvolvidos por uma coletividade, e não fruto de uma narrativa autoral.

(...) o tempo sagrado é por sua própria natureza reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um Tempo mítico primordial tornado presente. Toda festa religiosa, todo Tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, nos ‘primórdios’ (ELIADE, 1992, p. 38).

Essa ruptura do tempo profano para um tempo histórico e primordial é a possibilidade de recriação do mito de origem. Assim como um templo é uma ruptura no espaço profano, a reorientação a um princípio de origem também se dá pela experiência religiosa do tempo. A reordenação do mundo pelo rito possibilita um retorno ao mito criador. Assim:

Restabelecer o Tempo sagrado da origem equivale a tornarmo-nos contemporâneos dos deuses, portanto a viver na presença deles – embora esta presença seja “misteriosa”, no sentido de que nem sempre é visível. A intencionalidade decifrada na experiência do Espaço e do Tempo sagrados revela o desejo de reintegrar uma situação primordial: aquela em que os deuses e os Antepassados míticos estavam presentes, quer dizer, estavam em via de criar o Mundo, ou de organizá-lo ou de revelar aos homens os fundamentos da civilização (ELIADE, 1992, p. 50).

O mito é uma narrativa a-histórica, dentro de nossa concepção dessacralizada. Por assim dizer, é a narrativa de um tempo que está dissociado do tempo profano. “Dizer” um mito é proclamar o que se passou *ab origine*²³. Uma vez “dito”, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta (ELIADE, 1992, p. 50). Trata-se da verdade que advém da realidade sagrada, “pois o sagrado é o real por excelência. Tudo o que pertence à esfera do profano não participa do Ser, visto que o profano não foi fundado ontologicamente pelo mito, não tem modelo exemplar” (ELIADE, 1992, p. 50).

O sagrado é a realidade criada defronte ao incoeso e inconsistente de uma realidade profana. Nisso, a cidade mítica de R’lyeh, no conto *O Chamado de Cthulhu*, é um exemplo interessante. Ao emergir do oceano, R’lyeh revela sua anormalidade avassaladora, descrita como uma “(...) opulência visual da Babilônia gotejante onde antigos demônios habitavam” (LOVECRAFT, 2011, p. 131). Trata-se de uma cidade anciã e enlouquecedora, de ângulos vastos e impossíveis: “um panorama impiedoso coberto por terríveis imagens e hieróglifos” (LOVECRAFT, 2011, P. 132). R’lyeh é estranha, enlouquecedora, submersa no oceano e, quando revelada, sinaliza um mau agouro de uma era de caos e loucura. Representa, assim, o horror cósmico e a materialização profana e contaminadora de uma entidade mítica estranha e indiferente à espécie humana.

Esse mito artificial é um mito profano, moderno e dessacralizado. Não estabelece ordem ao caos, pois a recitação não tem caráter benéfico e nem mesmo possui caráter ritual.

²³ Desde a origem; desde o princípio.

Ela se delineia a partir de um relato de uma descoberta involuntária. O narrar dessa descoberta apresenta perigo: “antes essa recitação promete destroçar seus desgraçados ouvintes e o mundo em que vivem” (BEZARIAS, 2010, p. 50). O mito artificial escrito por Lovecraft, a narrativa ficcional presente no ciclo do *Cthulhu*, configura-se em uma cosmogonia que coloca o “herói” impotente defronte a indiferença do cosmos. Sua condição impotente e involuntária para o “terror do tempo” o coloca em um ponto onde a fuga e a loucura tornam-se alternativas que configuram um clímax dentro da estrutura dos contos do autor:

O mito do ciclo [*Cthulhu Mythos*], portanto, é potente demais e sua revelação central anula o momento histórico e a própria condição de uma dada parcela da humanidade que se pretende eterna e tem sua transitoriedade revelada de maneira grotesca por um conjunto de segredos que são praticamente eternos (BEZARIAS, 2010, p. 51).

O mito lovecraftiano é escatológico, porque sua própria descoberta pode trazer o fim do tempo do homem, de nossa sociedade. Assim, “se as leis do universo forem gentis”, a verdade jamais será revelada, como o protagonista de *A sombra fora do tempo* admite (LOVECRAFT, 2017, p. 359). E o tempo é cíclico quando a promessa do retorno de um tempo de “arrebatamento e liberdade”, anterior ao próprio homem, se torna latente em *O Chamado de Cthulhu*. O mito artificial lovecraftiano é um mito invertido, por assim dizer, pois a concepção cosmogônica de seu mito tira o homem do ponto central do universo e não lhe dá meios de uma harmonização. Acima disso, as concepções de um “materialista cínico” e racional jogam o homem em um universo que lhe é indiferente (BEZARIAS, 2010, p. 51). As tensões de um homem racional e desacreditado são descritas no horror alucinado e irracional de uma mitologia transfigurada. Horror este moderno, mas que ao mesmo tempo nega a modernidade; científico, mas ao mesmo tempo mítico. A citação de Eliade sobre o homem religioso também serve à ótica lovecraftiana, uma vez que versa sobre aquele que vê seu mundo deteriorado, que possui um eixo que está ameaçado:

O terror diante do “Caos” que envolve seu mundo habitado corresponde ao seu terror diante do nada. O espaço desconhecido que se estende para além do seu “mundo”, espaço não cosmicizado porque não consagrado, simples extensão amorfa onde nenhuma orientação foi ainda projetada e, portanto, nenhuma estrutura se esclareceu ainda – este espaço profano representa para o homem religioso o não ser absoluto. Se, por desventura, o homem se perde no interior dele, sente-se esvaziado de sua substância “ôntica”, como se se dissolvesse no Caos, e acaba por extinguir-se. (ELIADE, 1992 p. 37)

Desta forma, nega-se a história, o terror da história, a impotência perante aos horrores do tempo (ELIADE, 1992, p.152). O homem arcaico, diferente do moderno, possuía, através

do tempo cíclico e da repetição dos arquétipos, a possibilidade de lidar com os horrores e tragédias, atribuindo a estes uma finalidade e um sentido. O homem moderno, ao se afastar do mito, perde a capacidade de lidar com esse aspecto. Assim, “Quanto mais moderno ele se torna – isto é, sem defesas contra o terror da história – menos chance tem de fazer história ele próprio” (ELIADE, 1992, p.149). Em sua condição de homem comum, é forçado a suportar a história sem poder lidar com ela, submetido à vontade de outrem, aqueles com poder e meios “suficientes para forçar cada indivíduo a suportar, (...) as consequências da história, ou seja, de viver imediata e continuamente apavorado diante da história” (ELIADE, 1992, p. 150) O que se coaduna com a perspectiva de Bezarias (2010), que resume o mito como uma ferramenta do homem arcaico para lidar com o tempo, com a História.

O mito lovecraftiano apresenta-se inicialmente como o horror em relação à indiferença do cosmos, ponto este mais comumente apresentado em seus contos. Neles, as entidades do mito, o herói e o antagonista nem sempre parecem seguir as palavras de Lovecraft, segundo o qual o fenômeno sobrenatural é o verdadeiro herói da história (LOVECRAFT, 2011 p. 93). Este é um dos aspectos da mitologia de Lovecraft, mas não é o único. Até agora, foi analisada a composição do mito cosmogônico, com ênfase para a negação da modernidade. Esse universo, contudo, requer que alguém o invoque. Por isso, é fundamental compreender o mito a partir da noção de “outro” ou de “estrangeiro” que na obra de Lovecraft representa objeto de interseção entre o mundo conhecido e o universo mítico abordado. Em uma relação antagônica com o herói civilizatório, estão as etnias que, dentro das concepções eugenistas do autor, conflitam com a raça anglo-saxã, como será discutido a seguir.

3.1 Um *Xanthochroi* contra um holocausto de êxtase e liberdade

Os heróis que lutam contra aqueles que querem trazer as entidades ao mundo cotidiano são os homens racionais que enfrentam a abertura a um mundo pré-humano, pré-civilizado, guardado por povos e etnias que persistem no tempo da história, estacionários e marginais ao progresso. O herói civilizatório, para Lovecraft, tem um nome: *Xanthochroi* termo cunhado pelo biólogo Thomas Huxley²⁴:

²⁴ Um dos argumentos mais firmes quanto a isso está em um conto de um contemporâneo e próximo a Lovecraft, Robert E. Howard o criador do Conan. Howard escreve no conto *O Vale do Verme* uma ideia que muito provavelmente tenha sido lida por Lovecraft e compartilhada. Neste conto, parte do ciclo de James Allison, herói que revive suas vidas passadas em seu leito de morte, o personagem segue uma linha onde todas suas reencarnações são na etnia “ariana” e neste conto em particular, narra os primeiros tempos de sua “raça” e contato com outra etnia “pictos” de cabelos escuro e pele brancas, mas selvagens e subjugados. O herói (Niord) mata um verme ancestral remanescente de uma outra civilização se tornando a lenda que daria mitos como São Jorge, Beowulf, Perseu. etc.

I shall use a new name XANTHOCHROI indicating that they are yellow haired and pale in complexion. The Chinese historians of the Han dynasty, writing in the third century before our era, describe, with much minuteness, certain numerous and powerful barbarians with yellow hair, green eyes, and prominent noses; who, the black-haired, skeweyed, and flat-nosed annalists remark in passing, are just like the apes from whom they are descended. These people held, in force, the upper waters of the Yenisei, and thence under various names stretched southward to Thibet and Kashgar. Fair-haired and blue-eyed northern enemies were no less known to the ancient Hindoos, to the Persians, and to the Egyptians, on the southand west of the great central Asiatic area; while the testimony of all European antiquity is to the effect that, before and since the period in question, there lay beyond the Danube, the Rhine, and the Seine, a vast and dangerous yellow or red haired, fair-skinned, blue-eyed population. Whether the disturbers of the marches of the Roman Empire were called Gauls or Germans, Goths, Alans, or Scythians, one thing seems certain, that until the invasion of the Huns, they were largely tall, fair, blue-eyed men (HUXLEY, 1883, p. 230).

Fora dos contos do ciclo do *Cthulhu*, esse tema também é retomado, tornando-se frequente e confluindo com outros. A presença de raças e civilizações em conflito marca um aspecto importante na literatura lovecraftiana. O conto *Polaris*, escrito em 1918, apresenta uma “viagem” de um indivíduo a uma civilização antiga, cercada por uma horda de seres atarracados e bárbaros, os quais Lovecraft relaciona aos *Esquimaux*, tal qual aparece depois, em *O Chamado do Cthulhu*, como o estranho povo que os esquimós da região temem. O trecho a seguir ilustra isso:

O professor Webb participara, quarenta e oito anos antes, de uma expedição à Groenlândia e à Islândia em busca de certas inscrições rúnicas que não conseguiu descobrir, e na costa da Groenlândia Ocidental havia encontrado uma tribo ou culto singular de esquimós degenerados cuja religião, uma curiosa forma de adoração ao diabo, o havia estarecido por seu caráter deliberadamente cruel e repulsivo. A fé era pouco conhecida dos outros esquimós e eles só a mencionavam entre arrepios, dizendo que tinha surgido em épocas terrivelmente primitivas, antes mesmo do mundo existir (LOVECRAFT, 2011, p. 112).

Em *Horror em Red Hook*, são os povos “não identificáveis” do leste europeu que mantêm um culto a entidades demoníacas Gorgo e Mormo, como será demonstrado no próximo capítulo. No conto *Nas Montanhas da Loucura*, uma espécie escrava disforme chamada de *shoggoths*, criada pelos “seres ancestrais”, se rebela contra seus mestres, destruindo aquela civilização, porém, mantendo uma decadente caricatura das artes e técnicas de seus antigos senhores, descritas por Lovecraft como:

Protoplasmas amorfos, capazes de imitar e refletir todas as formas de órgãos e processos (...) aglutinações pegajentas de células borbulhantes... elásticos esferoides de cinco metros, infinitamente plásticos e dúcteis (...) escravos da sugestão, construtores de cidades (...) cada vez mais arrogantes, cada vez mais inteligentes,

mais e mais ambiciosos, mais e mais miméticos! Deus Todo-Poderoso! Que loucura fizera com que mesmo aqueles blasfemos Antigos ousassem utilizar e engendrar tais coisas? (LOVECRAFT, 2014, p. 297).

Já no conto *Lurking Fear*, a decadência de uma linhagem devido à hibridização com uma subespécie simiesca leva à criação de um povo subterrâneo e canibal, demonstrando como o estigma diante do outro é tão acentuado que só o extermínio e a violência são possíveis como reação a ele (DINIZ, 2009).

Tantos outros contos repetem o mesmo aspecto. No conto *Ele*, já citado, é apresentada a degeneração da humanidade. Em *A sombra vinda do tempo*, o narrador descreve várias espécies que vão suceder o homem na história da Terra, enquanto que no conto *A Sombra de Innsmouth* a degeneração tem como gatilho o pacto com uma entidade que é descoberta através do contato com uma tribo da Polinésia:

Walakea mostro pra Obed uma porção de rito e encantamento que tinha a vê co'as coisa do mar e deixo ele vê alguns rapaiz da ardéia que tinha mudado bastante da forma humana. De um jeito o de outro, nunca deixo ele vê umas das coisa que saía sempre da água. No finar, ele deu pra ele um bejeto engraçado feito de chumbo, o sei lá oquê, que ele dizia que podia trazê as coisa peixe de qualquer lugá de debaixo d'água onde pudesse tê uma ninhada delas. A idéia era atira a coisa pra baixo com o tipo certo de reza e procura. Walakea garantia que as coisa tava espalhada pelo mundo todo, e que quem procurasse podia encontra uma ninhada delas e puxa elas se quisesse (LOVECRAFT, 2010, p.63).

O ensaio *Man's place in nature and other anthropological essays*, de Thomas Henry Huxley – texto referencial para Lovecraft²⁵ –, traça paralelos entre os esquimós e os mongóis. Essas linhas transparecem em *Horror em Red Hook*, conto no qual há a descrição das “criaturas amarelas e infernais”, também citadas em *Polaris*. A descrição que Lovecraft faz, na citação a seguir, não só é muito semelhante aos contos *O chamado de Cthulhu* e *Horror em Red Hook*, mas aponta a inter-relação entre mongóis, esquimós e indígenas dentro do que Huxley considerava como *Xanthomelanous*:

Dizem que não existe uma terra de Lomar exceto em minhas fantasias noturnas; que nesses remos onde brilha, no alto, a Estrela Polar, e a vermelha Aldebaran se arrasta a baixa altura no horizonte, nunca houve nada, por milhares de anos, exceto gelo e neve, e homem nenhum, exceto as atarracadas criaturas amarelas, fustigadas pelo frio, a quem chamam de ‘Esquimós’ (LOVECRAFT, 2014, p. 668).

²⁵ Segundo Joshi, Thomas Henry Huxley é uma das referências que Lovecraft usa para embasar sua concepção de uma superioridade teutônica. (JOSHI, 2014)

Já no conto *Horror em Red Hook*, os “asiáticos de olhos puxados” aparecem como imigrantes rumo ao Brooklyn. São descritos como estrangeiros que realizavam ritos marcados por “vestígio do cristianismo nestoriano impregnados com o xamanismo do Tibete.”. Segundo o protagonista, são “pessoas (...) de origem mongoloide, de algum lugar do Curdistão (...) terra dos Yezidis, os últimos adoradores do demônio” (LOVECRAFT, 2013, p. 15).

Tendo os dois contos em mente e confrontando-os com o ensaio *Man's place in Nature and Other Anthropological Essays*, podemos dizer que Lovecraft alimenta uma constante, que é o conflito entre os *Xanthochrois* e *Melanochrois* contra os *Xanthomelanous*, conceitos tomados de Huxley. Os *Xanthomelanous* correspondem aos mongóis, esquimós e *Amphinesians* (HUXLEY, 1894, p. 235). Para Huxley, *Xanthochrois* e *Melanochrois* são os pináculos da civilização, sendo os primeiros a raça superior. Em *Polaris*, o narrador (um *Xanthochroi*), de início, espectador incorpóreo, recebe mais tarde uma forma física nativa e identifica-se como Lomariano. Colocado de sentinela, ele volta ao tempo presente antes de poder avisar sobre o ataque dos Inutos (Esquimaux) à cidade de Lomar. Por fim, o povo de Lomar é derrotado sob a estrela de Aldebarã.

Polaris foi escrito em 1918 e *Horror em Red Hook*, em 1925. A necessidade de datar os contos se deve a um fator essencial: o horror cósmico e a visão cosmogônica na literatura lovecraftiana são marcadamente influenciados pela sua visão eugênica da história.

No artigo *Shadows over Lovecraft*, Bennett Lovett-Graff (1997) aponta que o pico criativo do autor acontece após sua fracassada estada no Brooklyn, em 1926. É após *Horror em Red Hook* que a temática eugenista torna-se mais presente, mesmo que, como apontado anteriormente, essa visão já fosse evidente desde a formação do autor, uma vez que em sua atmosfera intelectual pairavam nomes como Galton e Spencer. Sua preocupação com a participação dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial ocorre a partir de uma visão de guerra racial, que tornava o conflito entre Inglaterra e Alemanha desprovido de sentido. Os dois países seriam, sob sua lógica, “*Xanthochrois*”, termo cunhado para definir o que seria “alto, branco, loiro, de olhos azuis e cabeça alongada, em meio aos quais a classe de línguas que descrevemos como ‘teutônicas’ surgiram (...)” (JOSHI, 2014, p.119). Sobre essa raça que seria o ponto alto da civilização:

Não é necessário tecer comentários sobre a civilização desses dois ramos. Comeles surge tudo de mais elevado em arte, ciência lei, política e invenções mecânicas. Em

suas mãos, no presente momento, está a ordem do mundo social, e com ela o progresso se alinhar (HUXLEY²⁶ *apud* JOSHI, 2014, p. 119).

Lovecraft, aos seus 25 anos de idade, se incomoda que a Inglaterra não se alie aos alemães, predestinados nessa corrida racial. “Ele não tinha interesse pela verdadeira causa da guerra e seus culpados; sua primeira preocupação era parar o que ele via como uma guerra civil racial entre dois lados do “mundo anglo-saxão” (JOSHI, 2014, p. 118). A ótica que Lovecraft lia nos acontecimentos era fundamentada claramente em preceitos eugenistas. Sua “paranoia” com sua ancestralidade é um tanto quanto diminuída na biografia de Joshi, mas, tanto pelo tema quanto por outros trabalhos, se torna mais evidente sua insegurança, por exemplo, com a “amaldiçoada e afeminada” linhagem celta, que contaminaria sua origem saxã (LOVETT-GRAFF, 1997).

São inúmeras as menções às justificativas eugenistas nas cartas de Lovecraft, a quem costumava se denominar “essentially a Teuton and barbarian, a xanthroic nord from the damp forests of Germany or Scandinavia, and kin to the giant chalk-white conquerors of the cursed, effeminate Celts” (LOVECRAFT *apud* LOVETT- GRAFF, 1997, p. 178).

No artigo *Shadowns over Lovecraft*, Lovett-Graff aponta para a obsessão com eugenia de Lovecraft como uma forma de lidar com seu fracasso familiar e pessoal. Mas, para além disso, a visão eugênica sobre a história funciona como uma ferramenta para se lidar com o horror do tempo: é o elemento trans-histórico (ELIADE, 1992) que faz com que ele leia essa realidade e consiga se situar no mundo (no centro dele, de preferência). É a saga arquetípica do “bárbaro loiro de olhos azuis” que aparecem tanto no *Cthulhu Mythos* quanto nas narrativas que sustentam boa parte de suas prosas.

O *Xanthochroi* representa a resistência do protagonista contra uma realidade mítica que se abre. Enquanto resiste, suas opções de escape são apenas a loucura e a negação. Por outro lado, as outras culturas são vistas como guardiãs do horror esquecido ou como “princípio de contágio”. A presença do exógeno, nesse cenário, cria a iminência de um colapso da realidade/civilização, que caminha para um horror oculto e latente.

Bezarias (2010) aponta o mito lovecraftiano, no ciclo do *Cthulhu Mythos*, como uma representação de um descontentamento diante da modernidade, onde a tecnologia e a empiria técnica levam a um conhecimento que se demonstra irracional e aterrador. Seja como for, é

²⁶ “It is needless to remark upon the civilization of these two great stocks. With them has originated every thing that is highest in science, in art, in law, in politics, and in mechanical inventions. In their hands, at the present moment, lies the order of the social world, and to them its progress is committed” (HUSLEY, 1894, p. 223). Optou-se por colocar a citação de Joshi traduzida devido ao fato do primeiro contato do pesquisador com a fonte ser por meio da biografia escrita por Joshi.

interessante pensar como o mito está além do que é convencionalizado como tal, figurando não apenas no *Cthulhu Mythos*, mas perpassando toda a obra do autor para além da cosmogonia pensada por ele. Assim, o *Cthulhu Mythos*, como parte de uma estrutura maior, representa de modo exemplar esse embate entre o homem civilizado e uma barbárie iminente.

A desumanização a partir da racionalidade técnica é uma das interpretações para o *Cthulhu Mythos*, segundo Bezarias (2010), principalmente se associarmos Lovecraft a Edgar Allan Poe. No entanto, a imagem da entidade mais conhecida da obra lovecraftiana, o Cthulhu, abre brecha para outra interpretação. Em sua forma animalesca, mas semi-antropoide, configura uma abominação das linhas que separam o homem da natureza. A criatura, cujo corpo é representado por partes oriundas de artrópode, dragão e homem, promete aos seus súditos “um holocausto de arrebatamento e liberdade”. A entidade representa tudo aquilo que os homens “emancipados pela razão” deixaram para trás: a relação com o passado anterior à civilização, ou seja, um assomo do que a humanidade cria e nega. Trata-se, assim, do horror que se apresenta no confronto com o estado de natureza: seu corpo e a relação desse corpo. Em resumo, as “vozes petrificadas no medo” são o que realmente forma o corpo dessa entidade (BEZARIAS, 2010).

Para Lovecraft (e a partir do caldo cultural conservador do qual ele emergia), o homem em sua condição de animal possui uma posição na escala evolutiva. O *Xanthochroi*, com quem o autor se identifica, está mais distante dessa memória. Em contrapartida, as demais etnias (e nisso entra os imigrantes, chineses, mongóis, esquimós, indígenas, afrodescendentes, etc.) estão mais próximas dessa memória, como será apresentado no capítulo seguinte. Para ele, a degradação da humanidade ocorre pela miscigenação com etnias e culturas que seriam estacionárias em uma escala evolutiva.

O ambiente no qual o mito lovecraftiano se sustenta é fundamentado nesta linha de pensamento: o horror ao qual Lovecraft se defronta é a deterioração de uma realidade baseada em concepções de eugenia. Esse é o horror que norteia seus contos, o horror cósmico e inefável. Somado à concepção de estética que desenvolve, o seu mito denuncia a falência da ordem, a impossibilidade de descrever qualquer sentido ou razão benigna ao orgulho humano: nele, somos apenas uma arma casual da guerra perdida no infinito. O elemento de sua escrita, a necessidade do indizível, não é apenas um recurso estilístico, mas uma necessidade de descrever aquilo que só se pode dizer através do mito.

4. O CASO DE *RED HOOK*

Horror em Red Hook é um conto em terceira pessoa que foi escrito em 1925 (e publicado em 1927). O texto versa sobre o policial Thomas F. Malone e se passa no bairro de *Red Hook*, no condado de Brooklyn. O personagem, ariano, sensível, racional, porém dado ao sobrenatural, investiga Robert Suydam, um estudioso de folclore que teria enlouquecido. Existiria, na região, uma rede subterrânea para possibilitar o tráfico de uma etnia obscura, que se misturaria com os imigrantes e seria arregimentada por Suydam para a realização de um culto. De sequestro de crianças e tambores ocultos em uma igreja, a híbridos deformados de imigrantes com demônios que morriam em contato com a luz do sol, esse conto de Lovecraft é, de longe, o que mais explicita a visão estereotipada do autor acerca de outras etnias. É curioso observar que *Horror em Red Hook* foi escrito quatro anos após o lançamento do livro *O culto das bruxas na Europa Ocidental*, de Margaret Murray²⁷, da qual Lovecraft bebe para explicar seu conto. A representação dos imigrantes e o discurso de degeneração atribuído a eles são frequentes na narrativa de *Horror em Red Hook*. O ápice do conto, onde uma miríade de entidades aparece em uma cena infernal, deixa claro o tráfico de imigrantes entre o submundo irreal e a superfície de Red Hook, que é corroída por uma rede de túneis em suas estruturas.

É, contudo, necessário afirmar alguns pontos. Como ocorre, geralmente, em autores modernos, a obra lovecraftiana é variada; nela, diversas concepções e ideias perpassam, muitas vezes, com aspectos contraditórios. *Horror em Red Hook* é o conto que melhor situa o autor dentro de suas concepções políticas, no qual mais transparece a visão dele em relação ao meio em que se insere. Nisso, por mais que esse fator se reflita em toda sua produção, que seja recorrente em suas tramas, não reduz sua obra a esse aspecto. *Horror em Red Hook* não faz parte do ciclo dos sonhos, nem do *Cthulhu Mythos*. A contribuição da mitologia no *Cthulhu Mythos* se dá na *cosmicidade*, no homem destituído de seu papel no universo, na perda de sentido da agência humana, a qual, como já vimos, torna-se irrelevante diante da totalidade do cosmos. *Horror em Red Hook*, por sua vez, também possui esta faceta cosmológica, porém, é centrado em outro aspecto de sua obra: a visão da mística eugenista, como apresentado no capítulo anterior. Trata-se do conto reconhecidamente mais xenófobo de

²⁷ Tese de Murray publicada originalmente em 1921. Porém, nesta pesquisa, baseia-se na publicação de 2003, que é a primeira versão em português.

Lovecraft. Como já mencionado, fora escrito no período em que esteve no Brooklin, em um apartamento pequeno, na Clinton Street. Nas definições de Joshi (2014):

A cidade que parecia uma fonte de glamour e maravilhas dunsanianas tornara-se um lugar sujo, superpovoado e barulhento, que lhe aplicava repetidos golpes na autoestima ao negar-lhe um trabalho apesar de suas habilidades e ao forçá-lo a refugiar-se num buraco dominado pelo crime e infestado de ratos, onde tudo que lhe restava era escrever histórias racistas como ‘The Horror at Red Hook’ como válvula de escape para a raiva e o desespero (JOSHI, 2014, p. 257).

As descrições e o tema do conto são um prato cheio para compreender teorias eugênicas dentro do quadro em questão. O cavalheiro conservador que, pertencendo ao *establishment*, ainda que decadente, se vê confrontado com um mundo o qual não lhe pertence. Essa mudança de visão impregna as descrições do cenário, elemento tão caro a Lovecraft, por ser a forma com a qual ele consegue traçar suas impressões com mais afinco do que através da tessitura psicológica das personagens:

Sugerir para pessoas destituídas de imaginação um horror além de qualquer concepção humana - um horror de casas, quarteirões e cidades leprosas e cancerosas, com o mal arrastando-se de mundos mais antigos – seria meramente pedir por uma cela acolchoada em vez do descanso no campo, e Malone era um homem sensato apesar de seu misticismo (LOVECRAFT, 2013, p. 7).

É no celta (característica muitas vezes descrita na obra lovecraftiana), em uma clássica narração sobre o bem contra o mal, que Lovecraft narra o conto, tendo como base “(...) práticas de culto as mais terríveis, estas disseminadas entre grupos de jovens vagabundos e barulhentos cujo mistério essencial tem muito me havia impressionado” (LOVECRAFT *apud* JOSHI, 2014, p.254). O estranhamento estava presente em Lovecraft, mas direcionado por um olhar comum ao pensamento conservador de sua origem. Como aponta Edwin Black, “Os Estados Unidos estavam prontos para a eugenia antes que a eugenia estivesse pronta para os Estados Unidos” (BLACK, 2003, p. 67). Duas décadas antes de ser formulado o termo eugenia, a Oneida Community (comunidade religiosa criada por John Humphrey Noyes) declarava, em jornal do norte do estado de Nova York, que a seleção humana deveria ser o assunto mais importante da era (BLACK, 2003, p. 68). Livros como o já citado *Evidence as to man's place in nature* do “Buldogue de Darwin”, Thomas Huxley, colocavam o saxão no topo da cadeia evolutiva. A antropologia contemporânea a Huxley, que influenciou o imaginário dessa elite americana, não se diferenciava da concepção evolucionista das culturas e da história humana que formaram a base para essa perspectiva. Concepção na qual havia a

necessidade de uma diferenciação com relação àquele que seria o outro e, assim, conseguir afirmar a si próprio. Evans Pritchard (1978) comenta que:

Nestas teorias, foi suposto e tido como certo que nós estamos em uma extremidade da escala do progresso humano e os chamados selvagens na outra, e que, uma vez que o homem primitivo se encontra em um nível tecnológico muito baixo, seu pensamento e seus costumes devem por força ser o oposto dos nossos. Nós somos racionais e os primitivos pré-lógicos, vivendo num mundo de sonhos e fantasia, de mistério e de terror; nós somos capitalistas, eles comunistas; nós monógamos, eles promíscuos; nós monoteístas e eles fetichistas, animistas, pré-animistas ou que mais seja; e assim por diante (PRITCHARD, 1978, p. 142).

A influência das teorias de Spencer se sobrepõe à influência de Darwin. As teorias evolucionistas sociais não são necessariamente compatíveis com a concepção darwiniana de evolução. A ideia de progresso, da escada, coloca-os não ocidentais (mais precisamente, o não saxão e ariano) como fósseis vivos para serem estudados. Frazer é um dos mais famosos exemplos dessa concepção. O selvagem é, em sua visão, um assustado pré-lógico que é incapaz de relacionar sua subjetividade com a realidade externa e, principalmente, um selvagem apto a ser estudado: “o selvagem é um documento humano, um registro dos esforços do homem para se elevar acima do nível da besta” (Frazer, 2009, p. 121).

Lovecraft bebe dessas teorias para a justificativa do que ele como a origem do horror na psiquê humana. Em seu livro *O Horror sobrenatural na literatura*, ele vai buscar as raízes étnicas para esse horror, de modo a traçar uma linha histórica até a literatura gótica. O trecho a seguir é compatível com as premissas contemporâneas ao autor:

Os primeiros instintos e emoções do homem moldaram a sua resposta ao meio em que ele se viu envolvido. Sensações definidas baseadas em prazer e dor criaram-se em torno dos fenômenos cujas causas e efeitos ele podia entender, ao passo que em torno dos que ele não entendia — e estes abundavam no mundo dos primeiros tempos — teceram-se naturalmente os conceitos de magia, as personificações e sensações de assombro e medo próprias de uma raça portadora de ideias poucas e simples e experiência limitada (LOVECRAFT, 1987, p. 13).

A ideia da não capacidade de interpretação do mundo e do sonho mostra que “todas as condições da vida selvagem primitiva levavam tão fortemente à impressão do sobrenatural que não é de admirar o quão completamente a essência hereditária do homem veio a saturar-se de religião e de superstição” (LOVECRAFT, 1987, p. 13). Frazer é citado em contos como *O Chamado de Cthulhu*, e Murray, como já mencionado, aparece em *Horror em Red Hook*, assim como também em seu supracitado ensaio *O Horror sobrenatural na literatura*.

Contudo, Lovecraft associa os cultos como de origens pré-arianas, dando um caráter demoníaco e uma visão mais própria:

Muito da força do fabulário ocidental de horror deveu-se indubitavelmente à presença oculta, mas frequentemente suspeitada, de um repelente culto de adoradores noturnos cujos estranhos costumes — oriundos de tempos pré-arianos e pré-agrícolas quando uma raça de atarracados mongoloides pervagou a Europa com suas recuas e rebanhos — tinham raízes nos mais asquerosos ritos de fertilidade de eras imemoriais (LOVECRAFT, 1987, p. 18).

A mesma descrição que fundamenta *Horror em Red Hook*, da “orda” que praticava os cultos a Gorgo e Mormo, segue para justificar a origem das concepções que fundamentam o repertório imagético da literatura gótica, uma legítima ideia de “sobrevivência” de Tylor :

Essa religião secreta, furtivamente passada de geração a geração de camponeses durante milhares de anos apesar do aparente reinado das fés druídica, greco-romana ou cristã nas regiões respectivas, foi marcada por selvagens "Sabás de Feiticeiros" em matas solitárias ou montes remotos nas Noites de Walpurgis ou no Hallowe'en, as quadras tradicionais de acasalamento das cabras, ovelhas e gado; e veio a ser fonte de uma abundante safra de lendas de feitiçaria, além de dar causa a inúmeros processos por bruxaria, sendo o episódio de Salem o principal (LOVECRAFT, 1987, p. 18).

Disso, para que haja uma sugestão, na ficção lovecraftiana, da possibilidade de que essas religiões voltem a partir de uma “degeneração evolutiva” “causada” pela miscigenação, dentro dos princípios de Galton, criador do termo “eugenia”, é um passo. A ideia de degeneração surge a partir da regressão à mediocridade, que é estipulada por Galton, diferente da ideia de degeneração nas concepções anteriores, segundo as quais aquelas sociedades que se encontravam em tal estágio haviam regredido. Galton, por sua vez, parte da concepção de hereditariedade. Considerava de acordo com o que Black Edwin resume, que:

Uma boa linhagem não melhorava um sangue ruim. Ao contrário, em qualquer casal os traços indesejáveis poderiam até superar as qualidades desejáveis. (...) Mas misturar seres humanos bem dotados eugenisticamente a parceiros inferiores não fortaleceria as gerações subsequentes. Ao contrário, promoveria uma degradação biológica em espiral. E, pior, duas pessoas de sangue ruim produziram descendentes progressivamente mais defeituosos (BLACK, 2003, p. 62).

A perda desse referencial na identidade e a visão que Lovecraft tinha da “degeneração” como a “doença do mundo” se tornam claras aqui. Elas não são de todos individuais, posto que as teorias de eugenia de Galton e a concepção da degeneração pela mestiçagem fundamentam a trama principal de *Red Hook*. Os lugares “degenerados”, para

Lovecraft, são justamente aqueles em que se vê a multiplicidade de etnias: “Red Hook é um labirinto de esqualidez híbrida próximo à antiga zona portuária e de frente para a Governors Sland.” (LOVECRAFT, 2013, p. 9). O lugar maldito é contaminado por uma “horda” de jovens suspeitos marcados pela varíola: “(...) confusão de putrescência material e espiritual, as blasfêmias de uma centena de dialetos investem contra o céu” (LOVECRAFT, 2013, p. 10). Nisso se juntam duas concepções: a degeneração pela genética e a “sobrevivência” de elementos de sociedades não pertencentes ao seu meio (saxão e americano). Esse conceito de sobrevivência é pensando por Tylor, da seguinte forma:

Trata-se de processos, costumes, opiniões, e assim por diante, que, por força do hábito, continuaram a existir num novo estado de sociedade diferente daquele no qual tiveram sua origem, e então permanecem como provas e exemplos de uma condição mais antiga de cultura que evoluiu em uma mais recente (TYLOR *apud* CASTRO, 2009, p.87).

Sob a ótica de uma visão histórica baseada em uma luta racial, como apresentado no capítulo anterior, o horror de um ambiente multicultural torna-se presente. É em Malone e através da ficção que essa imagem é ampliada:

O que ele poderia contar para as pessoas comuns sobre feitiçarias antigas e prodígios grotescos discerníveis aos olhos sensíveis em meio ao caldeirão venenoso onde todos os refugos variados de eras perniciosas misturam a sua malevolência e perpetuam os terrores obscenos? (LOVECRAFT, 2013, p. 7).

Em 1925, nos Estados Unidos, o discurso eugenista já era dominante. Distante da ideia de uma pluralidade cultural, a segregação dos grupos de imigrantes se juntava com programas de esterilização forçada (além de encarceramento) de qualquer grupo minoritário com qualquer possível histórico de doença (motivos como o histórico de internações em sua família estariam na lista²⁸). As teorias eugenistas eram fortemente financiadas por representantes da pecuária e mais abraçadas por zoologistas que pela medicina. Mesmo pouco sustentada cientificamente, essa crescente pseudociência era aceita por instituições e classes do *establishment* norte-americano. A criação da *Eugenics Record Office* foi o marco no desenvolvimento de teorias e estudos eugenistas nos Estados Unidos, com a finalidade de mapear a genealogia através dos chamados “mapas genéticos”. O objetivo era registrar os que

²⁸ “Primeiro, os deficientes mentais; segundo, a classe indigente; terceiro, a classe dos alcoólatras; quarto, os criminosos de toda espécie, incluindo os pequenos criminosos, os encarcerados pelo pagamento de multas; quinto, os epiléticos; sexto, os insanos; sétimo, a classe constitucionalissimamente frágil; oitavo, os predispostos a doenças específicas; nono, os fisicamente deformados; décimo, os com defeitos em órgãos do sentido (...)” (BLACK, 2003, p.121).

deveriam ser considerados traços de “genes ruins”, para então segregá-los dos “bons genes”. Tratava-se de um plano de contenção que, de acordo com o que se acreditava, atingiria (eliminar) o protoplasma de, no mínimo, 10% da população estadunidense (BLACK, 2003).

A crença na superioridade genética e as teorias racialistas fizeram com que, ignorando esses grupos, os indivíduos fossem tratados não muito diferente de animais a serem selecionados. Em um país marcado por linchamentos de afrodescendentes, que poucas décadas antes haviam enfrentado a escravidão, e por encarceramento de indígenas, que haviam sobrevivido a políticas de genocídio, infelizmente, a reação esperada não poderia ser diferente: a leva de imigrantes era recebida com temor e ódio. No projeto da *Eugenics Record Office*, já era clara, no desejo de “purificar” a população americana, uma corroboração de ódio racial e poder (BLACK, 2003, p.120), sustentada por um imaginário que se alastraria para além dos círculos de uma determinada classe social. Imaginário este que fluiria através de pontos de interseção entre as camadas privilegiadas e a cultura popular. Como abordado, Lovecraft era um desses sujeitos que fazia da literatura um espaço para uma consolidação destes discursos de xenofobia. O leitor ao qual Lovecraft se dirigia, era o indivíduo “crítico e intelectual” de sua época, segundo as concepções do autor, contexto que Cruz (2013) demonstra:

Entre 1914 e 1928, o número de universidades com cursos de eugenia passou de 44 para 376. O número de artigos científicos tratando de eugenia passou de cinco por ano, em 1905, para 50 por ano em 1915. Os eugenistas influenciaram a reforma de imigração de 1924 (Immigration Restriction Act – Lei de Restrição à Imigração) e conquistaram a aprovação de leis de esterilização eugenistas em 30 estados, entre 1910 e 1935 (CRUZ, 2013, p. 39)

Não é à toa que o trecho a seguir sustenta esses pontos. No caso, o “homem que reunia a imaginação com o conhecimento científico” é o celta Malone, que é também um representante do grupo social bastante discutido anteriormente. É na concepção eugenista de degeneração, vinculada à concepção de “sobrevivência”, que busca na literatura de antropologia, que Lovecraft vai abrir um escopo para a inserção do “horror” em sua obra. Assim, o sentido é evidente neste trecho de *Horror em Red Hook* em que descreve a visão de Malone sobre Red Hook:

Ele era consciente, como um homem que reunia a imaginação com o conhecimento científico, que pessoas modernas sob condições sem lei tendem estranhamente a repetir padrões instintivos e as praticas rituais mais sinistras e de uma selvageria meio simiesca na sua vida cotidiana; e muitas vezes ele vira com o arrepio de um antropólogo as procissões de jovens de olhos turvos e rostos marcados pela varíola

que avançavam serpenteando o seu caminho madrugada adentro, cantando e dizendo palavões (LOVECRAFT, 2013, p.11).

Red Hook era, para o autor, um centro de contaminação. Quando narra que “policiais perderam a esperança de por ordem ou reformar a situação e buscam, em vez disso, erguer barreiras protegendo o mundo exterior do contágio” (LOVECRAFT, 2013, p. 10), ele está falando do “caldeirão étnico” que, em suas concepções, contaminariam a civilização anglo-saxônica. A doença, nesse sentido figurado, é, para Lovecraft, os genes dos imigrantes não pertencentes às raízes nórdicas e, principalmente, as memórias que suas populações carregavam. Malone, leitor do *Culto das Bruxas na Europa Ocidental*:

(...) sabia que até poucos anos certamente havia sobrevivido em meio aos camponeses e gente dissimulada um sistema clandestino e terrível de reuniões e orgias que descendiam de religiões ocultas anteriores ao mundo ariano, aparecendo lendas populares como Missas Tétricas e Sábados das Bruxas (LOVECRAFT, 2013 p.12).

A associação de memória genética com a ideia de permanência da religião em Murray fez com que Lovecraft formasse um quadro perfeito para a sua ficção. Seguindo a sua cosmogonia, culturas provenientes de linhagens não arianas possuíam maior memória genética para reproduzir cultos, uma vez que a mistura e a deterioração fariam com que o indivíduo regredisse a esse estágio. Nesse sentido, a hibridização para Lovecraft é mais que um fator indesejável: é um fator contaminante da quebra da ordem natural. Seu ideário de civilização se vê confrontado com aqueles que Alexander Meireles da Silva (2017) define como: “estes representantes de um mundo primitivo [para Lovecraft] que, ao se tornarem imigrantes na América, são enxergados por H.P. Lovecraft paradoxalmente como os arautos do caos da Modernidade, ameaçadora da tradição civilizatória” (p. 62). O que Lovecraft vê como um verme corroendo Nova York, através de túneis de tráfico de imigrantes no subsolo, é o agente infeccioso que afronta uma estrutura a ser preservada. Em uma mentalidade que entende o tempo e os acontecimentos através de uma luta de raças, como apontado na segunda parte do terceiro capítulo, o cenário de Nova York é uma anomalia perigosa. Assim, presente a anomalia, a quebra dessa ordem é vista dentro de uma ótica de poluição, segundo Mary Douglas (2014): “Resumindo, nosso comportamento de poluição é a reação que condena qualquer objeto ou ideia capaz de confundir ou contradizer classificações ideais” (p.50).

A ordem natural para Lovecraft é a não mistura étnica. Assim, o autor entende sua própria etnia como princípio fundamental da civilização, baseando-se nas teorias eugenistas. A ordem e coesão natural para ele era, por exemplo, a tradicional Providence e não a

cosmopolita Nova York. O perigo, então, estaria na quebra dessa ordem. Para isso, é necessário entender que a ideia de contaminação e poluição acontece dentro da esquematização simbólica da realidade. Na trama do conto, existem três elementos importantes: o mundo “anglo saxão” de Malone, o universo de onde vêm os imigrantes e Red Hook como um cenário contaminado pela interseção entre esses dois mundos. A presença desses imigrantes e a ideia de degeneração coloca Red Hook como um ambiente perigoso. Assim, em “policiais perderam a esperança de pôr ordem ou reformar a situação e buscam, em vez disso, erguer barreiras protegendo o mundo exterior do contágio” (LOVECRAFT, 2013, p. 10), trecho já citado anteriormente, a metáfora faz mais que sentido para a intenção do autor. Para Lovecraft, a miscigenação em todos os seus sentidos representava um sacrilégio para o que ele entendia por humanidade. Mary Douglas (2014) define a poluição, nesse sentido, como a quebra e transgressão de padrões simbólicos de determinada concepção de realidade. A noção de poluição é, portanto, onde essas estruturas são mais rígidas e/ou impositivas, e é na transgressão da ordem que se dá o perigo de poluição. Impureza é se colocarmos de fora as nossas concepções de higiene e patogenia, aquilo que não está em seu devido lugar. Assim, Mary Douglas continua:

Onde houver impureza, há sistema. Ela é o subproduto de uma organização e de uma classificação da matéria, na medida em que ordenar pressupõe repelir os elementos não apropriados. Esta interpretação da impureza conduz-nos directamente ao domínio do simbólico (DOUGLAS, 2014, p. 50).

Nas abominações do levítico, o porco é considerado impuro por não estar dentro de um sistema de classificação ideal (DOUGLAS, 2014). Portanto, torna-se essencial apontar que, nesse mesmo sentido, para Lovecraft, não só aquele ambiente, Red Hook, como as pessoas que nele vivem são considerados, além de impuros, perigosos. Eles são, dessa forma, a depravação tanto na ordem genética quanto na ordem moral, como se estas duas coisas estivessem relacionadas. O autor vai além, quando descreve o centro da infecção – o lugar onde acontecem os cultos e onde está localizada a porta para outro mundo –, que é desbaratado pela polícia:

As paredes tinham uma série de celas pequenas, dezessete delas ocupadas – algo hediondo de se descrever – e com prisioneiros solitários num estado de completa idiotia, acorrentados, inclusive quatro mães com crianças com uma aparência terrivelmente estranha. Essas crianças morreram logo após sua exposição à luz; uma circunstância que os médicos acharam um tanto misericordiosa. Ninguém, a não ser Malone, entre aqueles que as examinaram, lembrou da pergunta lúgubre do velho

Delrio: “An sint unquam daemones incubi et succubae, et an ex tali congressu proles enascia quea?”²⁹(Lovecraft, 2011, p. 31).

Red Hook seria, assim, um câncer que se espalha. Na perspectiva de Lovecraft, a representação de uma “doença”. A mesma doença que, para ele, assim como para outras figuras de sua época, a miscigenação representava. Isso, naquele tempo, ficava claro nos panfletos xenófobos sobre um suposto “suicídio racial”. Acima de tudo, essa “doença” seria um detalhe nas “leis cegas da natureza” e, também, na marca do mal em si:

A alma da besta é onipresente e triunfante, e as legiões de jovens com olhos turvos e rostos marcados pela varíola de Red Hook ainda cantam, vociferam e falam palavrões enquanto marcham de abismo para abismo, ninguém sabe por que razão ou para onde, empurrados por leis cegas da biologia que eles talvez nunca entenderão (LOVECRAFT, 2011, p. 31).

O mal em si, o diabólico e a biologia, ambos interligados, seriam aqueles que delimitariam o comportamento de uma parcela da população que não pertenceriam à mesma categoria de Lovecraft. Assim como para o imaginário científico da época e sua criminologia social, que tecera genealogias de famílias buscando a origem de um gene criminoso, traria discursos como os do presidente da Anthropological Society of Washington, Robert Fletcher, que, segundo Black:

Insistiu em importante discurso que o germe-plasma governava a herança genética, que um criminoso produzia outro: “A mancha está no sangue”, afirmou veementemente à plateia, “e não existe toque de realeza que possa eliminá-la... Coloquem as classes perversas em quarentena como fariam com a peste. (BLACK, 2003, p.73).

Red Hook, no conto em análise, é uma cidade maldita, infectada por uma população estrangeira que corrói suas bases e a torna ponto de contaminação de um mal maior. Assim, através da degeneração da espécie, uma lei natural faria com que a própria natureza, indiferente ao homem, trouxesse à tona um horror ancestral latente e predestinado:

Ultimamente policiais disseram acreditar que a cripta que havia sido soterrada fora cavada outra vez e sem uma finalidade explicável. Quem somos nós para combater venenos mais antigos que a história e a humanidade? Macacos dançavam na Ásia para esses horrores e esse câncer se espalha furtivamente protegido pela dissimulação oculta nas fileiras de tijolos decadentes (LOVECRAFT, 2011, p. 33).

²⁹ Tradução conforme a nota do editor: “Será possível estar uma vez com demônios, incubos e súcubos, e a partir de tal união gerar uma prole?”(LOVECRAFT, 2011 p.31)

Esse é o cenário onde *Horror em Red Hook* se desenvolve. O terror e o perigo eminentes no conto estão além da simples descrição de rapto de crianças e rituais macabros. Baseiam-se no medo presente de um de um horror que, oculto, ameaça destruir toda a ordem estabelecida, contaminando não só no espaço físico mas a própria ordem social existente. Não é muito diferente do que Stephen King procura definir em seu livro *Dança Macabra* (2012): o horror é aquele episódio narrado de sua infância, no qual recebe a notícia de que os russos estavam vencendo a corrida espacial. Em suma, a desestruturação de seu mundo, não só no sentido literal, por assim dizer, mas a própria quebra de suas concepções e de seu “sentimento de um lugar”. Assim, de certo modo, pode-se entrar na metáfora da queda no caos. Mais do que o medo físico, o horror é o medo de que as coisas saiam do eixo. É o medo de perder o contato com o sagrado (ELIADE, 1992) ou do afrontamento às concepções da realidade (DOUGLAS, 2014).

Outro fator essencial é Suydam, antagonista principal em *Horror em Red Hook*. O velho místico Robert Suydam é a figura na qual é possível perceber um interlocutor entre os imigrantes e o celta Malone: “Quando começou a investigação em Red Hook, Malone sentiu-se pairando à beira de terrores inomináveis, com a figura maltrapilha e descuidada de Robert Suydam como seu arqui-inimigo e adversário” (LOVECRAFT, 2013, p. 15-16). Não que o policial não interaja com os imigrantes, mas Suydam é o personagem que, transitando entre os dois mundos (o mundo civilizado e o subterrâneo mundo dos Outros), tem a possibilidade de agência e uma identidade que os imigrantes não possuem no conto de Lovecraft. O herói Malone tenta enfrentar os suspeitos planos de Suydam, o velho envolvido com o culto a Gorgo e Mormo, que dá os meios para a realização desse culto, afirmando:

Diante do juiz (...) ele admitiu francamente a esquisitice de sua conduta e a sua escolha por uma linguagem extravagante, atribuindo-as à devoção excessiva ao estudo e à pesquisa. Ele disse que estava engajado na investigação de determinados detalhes da tradição europeia que exigiam um contato mais próximo com grupos estrangeiros, suas músicas e danças populares (LOVECRAFT, 2013, p. 14).

Os imigrantes, bestializados e deformados pela prosa de Lovecraft, estão tão distantes do humano quanto estão próximos da concepção do monstro que espreita no caos. Ele usa a expressão “essas criaturas” para tratar dos imigrantes árabes e mongóis, enfatizando que essas não são pessoas. Assim, o agente da desordem e do caos, o anti-herói, é somente aquele que pode estar no mesmo patamar que o herói Malone. Suydam só existe porque é o duplo maligno de Malone. Excêntrico, velho, de vestes sujas e que se mistura aos estrangeiros, antes recluso, mas depois sociável e sagaz, participa das “reuniões e orgias que descendiam de

religiões ocultas anteriores ao mundo ariano” (LOVECRAFT, 2013, p. 8), mas também inteligente e culto como Malone. Ambos, este Celta e aquele de origem holandesa, com afinidade ao místico. Suydam não está distante do arquétipo do anti-herói e o herói (Malone) representa a ordem nesse embate: Marginal/Policial, *Trickster*/Herói, Caos/Ordem. Um abrindo espaço para um submundo infeccioso e outro tentando conter o impacto dos imigrantes no local.

Em outras palavras, pode-se dizer que o conto trata de um embate entre o herói cultural e um *trickster*, que, por motivos egoísticos (poder, imortalidade, juventude), quebra uma barreira onde, transitando no liminar entre dois mundos (civilização/barbárie ou legalidade/submundo ou americanos/estrangeiros), causa um desequilíbrio que pode culminar na destruição do mundo conhecido. Na definição de Meletínski (2002):

O *trickster*, à diferença do herói cultural, é bastante a-social e por isso mesmo mais “pessoal”. É este o motivo pelo qual ele é apresentado negativamente, como figura marginal, muitas vezes se opondo à própria tribo ou clã (p. 54).

Nesse caso, a ordem quebrada, o clã, pode ser entendida dentro da concepção de guerra ou conflito racial apresentada anteriormente. Em oposição ao herói cultural, estão o tolo, o maldoso e o destrutivo, que nega os valores positivos do herói (MELETÍNSKI, 2002). Nesse caso, Malone compreende o perigo desse “caldeirão étnico”, sobre o qual a sua sensibilidade indica o contrário do que o resto da polícia acredita, enquanto Suydam está cego pelo poder.

Suydam é o agente que traz o monstro para o mundo civilizado. O caos, a loucura e a degeneração ocorrem quando a ordem “natural” é quebrada. No momento em que Malone passa pela porta no fundo da residência e entra no mundo demoníaco oculto no subterrâneo, é descrita uma paisagem de uma iconografia bastante rica:

Avenidas de uma noite sem fim pareciam espalhar-se em todas as direções, a ponto de se poder imaginar que aqui se encontrava a raiz de um contágio destinado a adoecer e engolir as cidades e engolfar nações inteiras no fedor de uma pestilência híbrida. Por aqui o pecado cósmico havia entrado e apodrecido, e por meio de rituais profanos começara a marcha esmagadora que iria nos apodrecer a todos até nos tornarmos anormalidades cheias de fungos e hediondas demais para merecermos um túmulo. O Satã mantinha a sua corte babilônica nesse lugar, e no sangue da infância imaculada os membros leprosos da Lilith fosforescente eram lavados (LOVECRAFT, 2013, p.28).

A contaminação a partir da degeneração; a relação da imagem demoníaca e o caos que advém da miscigenação e da “promiscuidade”; o contágio do mundo organizado; acontece

pela miscigenação. A capacidade de agência sucede quando outro civilizado cobiça, por poder, o conhecimento demoníaco que é preservado pela “horda”. Os imigrantes e os povos que detêm esse conhecimento não possuiriam a capacidade de usa-lo para esses fins. Os imigrantes não estão na categoria de personagens, mas sim no lugar do monstro principal do conto. As descrições não só da etnia mongólica que ele cita, mas no geral, a respeito dos imigrantes, estão mais próximas da categoria de monstro do que da própria concepção de humanidade. Noël Carroll (1999) comenta que um dos elementos principais do monstro na categoria de horror seria seu caráter relacionado ao perigo e à impureza; seu estado ameaçador, assim como a condição de poluído, que faz com que o afeto do horror artístico seja alcançado na ficção de horror³⁰. A condição de poluição está dentro da concepção de poluição abordada por Mary Douglas (2014): elementos intersticiais em relação às nossas categorias de classificação, incompletos, informes e contraditórios. Justamente tudo aquilo que coloca em xeque nossos esquemas de classificação ideais: “Essas características parecem formar um agrupamento adequado como maneiras eminentes pelas quais as classificações podem ser problematizadas” (CARROL, 1999, p. 50).

Como apresentado no decorrer do presente capítulo, o imigrante, no conto *Horror em Red Hook*, está dentro de um caráter próximo às condições mencionadas como aspectos do monstro na ficção de horror artístico. Sem um aspecto de humanidade, o estranhamento é evidente.

O seguinte trecho é um bom exemplo desse estranhamento: “A população é um emaranhado e um enigma incorrigível: elementos sírios, espanhóis, italianos e negros chocam-se uns com os outros, e fragmentos de cinturões escandinavos e norte-americanos não vivem muito longe.” (LOVECRAFT, 2013, p. 9). Nele, a miscigenação é um problema, é o “enigma incorrigível” que está descrito como tal porque ele não consegue classifica-la. Exemplos semelhantes não faltam: “Malone refletia que eles deviam ser herdeiros de alguma tradição chocante e primordial; participantes de fragmentos degradados e dispersos de cultos e cerimônias mais antigos que a própria humanidade” (LOVECRAFT, 2013, p.11). Este excerto pode exemplificar outro aspecto importante: o monstro sempre se encontra fora das zonas comuns, já que se insere no aspecto de poluição. Ele é aquele que advém de outro lugar, geralmente esgotos, lugares distantes da civilização, outros continentes. Noël Carroll também comenta que a geografia do horror advém desses lugares que estão fora da

³⁰ Noël Carroll define o horror artístico como: “ ‘Horror Artístico’, por convenção, pretende referir-se ao produto de um gênero que se cristalizou, (...) por volta da época da publicação de Frankenstein – ponha ou tire 15 anos – e que persistiu, não raro ciclicamente, através dos romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX” (CORREL, 1999, p. 28).

normalidade “isto é, pertencem a arrabaldes fora e desconhecidos do comércio social comum” (CARROL, 1999, p, 54). Portanto, o que horroriza é o que fica fora das categorias sociais, o desconhecido. Não é por outro motivo que trechos que colocam em xeque a humanidade desses atores são relacionados:

(...) onde Suydam tinha o apartamento de subsolo, crescera uma colônia bastante insólita de pessoas com olhos puxados e difíceis de serem classificadas. Eles falavam uma língua de origem árabe, mas eram repudiados com veemência pela grande massa de sírios da Atlantic Avenue e em torno dela (LOVECRAFT, 2013, p. 15).

Aquilo que não está dentro da ótica racial presente no imaginário do autor fica com a categoria de humanidade questionada: quem não pertence à ordem racial das teorias antropológicas da época, o miscigenado ou aquele que não possui origens distintas, é um indivíduo sem identidade e, assim, impuro. Assim, o imigrante e o miscigenado têm suas características salientadas para o não humano. A humanidade, para Lovecraft e para aqueles que tinham o mesmo ideário e imaginário em relação a este tema, é algo bem delimitado, como fica claro em: “Os bolsos daqueles homens – se é que eram homens – estavam abominavelmente abaulados quando deixaram o navio” (LOVECRAFT, 2013, p,24).

O que se pode presumir, em *Horror em Red Hook*, principalmente, é que o autor desejara, de algum modo, passar ao leitor que o “monstro” eram aqueles imigrantes em Red Hook. Eles entram na categoria de monstro, se pensados como um elemento fóbico para a mentalidade da época, magnificados em suas características contaminantes, dentro do conceito abordado por Mary Douglas (DOUGLAS, 2014; CORREL, 1999), de modo que essas características intersticiais comportem a ideia de um “poder contaminador”. Imigrantes esses tratados de forma ameaçadora, repugnante e exagerada, por possuírem características vistas como impuras (no caso, a marginalidade, a miscigenação, o não pertencimento ao lugar, etc.) e por serem seres intersticiais, passíveis de possuírem poderes não esperados, por não estarem dentro do que seria convencionado. Um exemplo seria a sobrevivência de uma prática de feitiçaria antiga, que indicaria ligação com entidades malignas.

Nas cenas finais, o local da infestação é invadido pela polícia. Nesse momento o conto atinge seu clímax, ao mostrar Malone no centro de dois mundos, quando entra naquele universo caótico que infestava o subsolo de *Paker Place*, em *Red Hook*:

(...) queria estar em vários lugares ao mesmo tempo e decidiu pelo apartamento de Suydam no subsolo apenas após um mensageiro ter relatado sobre o vazio completo da igreja dilapidada. O apartamento, pensou ele, deve ter alguma pista para o culto

de que o erudito misterioso se tornou tão obviamente seu centro e líder (LOVECRAFT, 2013, p. 25).

É lá que o personagem encontra uma porta, a porta trancada no porão, e a arromba com um tamborete. No caso, o portal ou a porta, simboliza, segundo Chevalier e Gheerbrant (2012), “o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema” (p. 734). Mais que isso, apresenta o aspecto “convidativo” a atravessá-la para esse além. No momento em que a porta é arrombada por Malone, e este passa para o outro lado, fica claro que o apartamento de Suydam é o ponto da contaminação e interseção entre os dois mundos. O caos primitivo e ancestral e o mundo mundano e civilizado.

Uma rachadura formou-se e foi aumentando, e toda a porta cedeu – mas pela pressão vinda do *outro lado* de onde jorrou um turbilhão imenso de vento frio com o mau cheiro de um abismo infinito, alcançando uma força de sucção que não era da terra ou do céu e que se enovelou conscientemente em torno do detetive paralisado, arrastou-o pela abertura para os espaços imensuráveis cheios de sussurros e gemidos e acessos de risos zombeteiros (LOVECRAFT, 2013, p. 25 – grifos no original).

O quadro que segue é a descrição desse outro ambiente, um lugar de caos, que está impregnado com a simbologia do que é descrito como um *walpurgis* de satã. A noite, as trevas, monstros conhecidos como faunos, figuras sem cabeças e *aegipans* compõem um “festival” de entidades desse mal que simboliza a devastação da ordem. Mal este interligado por redes subterrâneas de um submundo de ilegalidade e tráfico de imigrantes ilegais. Submundo onde esses imigrantes dançam junto com a horda de outros monstros deformados pelo caos: “Os homens escuros estranhos dançavam na retaguarda e toda a coluna andava lépida e saltitante com uma fúria dionisiaca. Malone seguiu-os cambaleando por alguns passos, delirante e confuso, e duvidando do seu papel nesse ou em qualquer mundo” (LOVECRAFT, 2013, p.28). A cena, ao todo, como segue na descrição, coloca esses imigrantes interligados entre ambos os lados (mundos, espaços) e os representa como agentes do caos:

Íncubos e súcubos uivavam louvores para Hécate, e retardados sem cabeça balbuciavam coisas para a Magna Máter. Bodes saltavam ao som de flautas finas amaldiçoadas e Aegy pans perseguiam incessantemente os faunos sobre as rochas que se retorciam como sapos inchados; pois nessa quintessência de toda a danação eterna, os limites da consciência foram deixados e a imaginação do homem abria-se para visões de todo o domínio do horror e dimensão proibida que o mal tinha o poder de moldar. O mundo e a natureza eram impotentes contra tais assaltos dos remoinhos escancarados da noite, tampouco qualquer gesto ou reza poderia controlar a orgia de Valpúrgis de horror que acontecera quando um erudito com uma chave

odiosa encontrara ao acaso uma horda com uma arca trancada e transbordante de conhecimento demoníaco (LOVECRAFT, 2013 p.28).

Lovecraft desumaniza esses imigrantes e os coloca em uma posição que, vistos como uma transgressão, estão em uma categoria de monstruosidade, de acordo com as definições de Carrol (1999). Dessa forma, a análise feita no decorrer do capítulo, possibilita concluir que os imigrantes ocupam um lugar desumanizado e distante, encarnando, assim, a figura do monstro. Os atributos que Lovecraft utiliza para descrever o exógeno: a magnificência, a repugnância e a ameaça só fazem sentido porque o imigrante é um elemento fóbico para a sociedade e racista da época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu da hipótese de que o “outro”, na ficção é, com certa frequência, representado como o sobrenatural. Nisso, procurou-se desenvolver a pergunta: “como o exógeno e o marginal (no sentido daquele que não pertence ao centro de uma estrutura) funcionam como chave, uma ferramenta, para a expressão do sobrenatural?”. O sentido inicial da pesquisa era entender a necessidade do uso do outro para legitimar o elemento sobrenatural em muitas obras de ficção.

Nessa perspectiva, foi escolhido o conto *Horror em Red Hook* para uma análise que buscasse relacionar uma contextualização histórica com teorias da área da literatura. Através disso, buscou-se examinar os contos a partir do material disponível sobre o autor e seu arcabouço intelectual. A intenção foi formar um quadro em que a análise do conto pudesse transitar entre as duas áreas. Situou-se, assim, o recorte histórico com o foco em 1920, mas com os olhos voltados para até o fim do século XIX, devido ao fato de o autor de *Horror em Red Hook* associar-se a esse passado e não ao seu tempo presente.

Assim, buscou-se desassociar a figura de Lovecraft de apontamentos do senso comum. Em sua biografia, pôde-se concluir que, mesmo sendo conservador e sempre se considerar um homem do século XIX, ele estava integrado nos debates intelectuais de sua época. Muitas vezes, se apropriava desses debates para justificar suas posições conservadoras. A modernidade que autores como Bezarias (2010), Silva (2017) e outros opõem às visões de Lovecraft, se restringe ao panorama de mudanças estruturais na virada do século XIX para o XX, a quebra de tradições e valores correspondentes. Sendo um “liberal intelectualmente mas conservador nos costumes”, fica presente seu caráter eugenista e sua xenofobia, que representavam um medo pulsante de ameaça a um passado que tentava preservar, ou seja, as estruturas que estavam em mudança na virada do século.

A partir desse ponto, sustentou-se que as principais influências na obra lovecraftiana, Dunsany e Edgar Allan Poe, exemplificam uma dualidade que ajudara a dar um sentido em sua obra. O romantismo de Dunsany e o racionalismo de Edgar Allan Poe mesclaram aspectos que não só estimularam a maturidade de seu trabalho como também deram elementos-chave para uma estética e uma “mitologia artificial”, que tomaram vida própria após a morte de Lovecraft. Atualmente a influência de Lovecraft persiste, mas estes elementos muitas vezes são adaptados para tratar de temas mais progressistas, como o que ocorre nos filmes de Guillermo del Toro.

Dessa forma, é necessário separar o autor de sua obra e separar o que é próprio dele em sua mitologia artificial e o que fora imbuído como se fosse dele. Mas para isso foi necessário procurar definir o objeto em si: o que era a ficção a ser trabalhada e qual deveria ser o modo de vê-la para conseguir chegar ao que se queria. Aí sim, analisar o conto *Horror em Red Hook* como forma de definir um quadro do imaginário conservador da época e uma representação dos conflitos no período.

No segundo capítulo, procurou-se dar sustentação à concepção de ficção, quando observada dentro de seu contexto social e histórico. Assim, concluiu-se que é possível que a ficção seja analisada como fonte de representações de uma realidade específica. Em outras palavras, pôde-se enxergar na ficção uma forma de estudar os afetos e as impressões que aqueles que vivenciaram uma determinada época procuraram descrever, conscientemente ou não. Com esta seção, foi possível perceber, através da noção do conceito de fantástico estranho e fantástico maravilhoso, em uma comparação com Edgar Allan Poe, que Lovecraft corresponde ao maravilhoso. Ainda que, para ambos, seja imperativa a racionalidade como uma ferramenta. Se para Poe ela é uma forma de crítica ao cientificismo de seu período, para Lovecraft é um modo de alcançar o clímax, pois é necessário que as leis da natureza sejam violadas para que o horror cósmico ocorra. A visão materialista da realidade é afirmada a partir desse último aspecto. Somente ao se considerar essa materialidade é que o efeito do horror ocorre e sua narrativa passa a ter, justamente, o caráter de maravilhoso. Em outras palavras, em Poe a racionalidade está para ser posta à prova, mas não é quebrada. Enquanto isso, para Lovecraft, a racionalidade e a necessidade de uma explicação racional dos fenômenos, está posta para que seja quebrada em outra realidade.

Partindo deste princípio, procurou-se analisar aspectos do mito artificial de Lovecraft, principalmente através do estudo de Bezarias, onde o autor caracteriza as narrativas lovecraftianas como um mito invertido ou moderno. Lovecraft inova ao apresentar uma retomada ao mito, na qual não se pode mais trazê-lo em sua plenitude. A dessacralização do mito inverte a ordem entre sagrado e profano e cria uma mitologia desoladora. Lovecraft representa e tenta subverter o terror do tempo, uma vez que suas concepções jogam o homem a um universo que lhe é indiferente. Assim, o caos da modernidade é representado nessa cosmologia, em uma realidade oculta das mentes comuns e cotidianas. Se pensarmos no movimento realizado nos contos em que ocorre a quebra da barreira (fantástico para o maravilhoso), existe um espaço que não fora analisado.

No terceiro capítulo, foi feito um apanhado das temáticas de vários contos de Lovecraft, focalizando dois deles: *Polaris* (1918) e *Horror em Red Hook* (1925). Esses contos foram comparados com *Evidence as to man's place in nature* (1863), de Thomas Huxley, livro constantemente citado nas cartas pessoais de Lovecraft (Joshi, 2014). Essa comparação explicitou a relação entre os dois contos e a evidência de que a eugenia funciona para Lovecraft como uma forma trans-histórica de se lidar com o tempo e os acontecimentos sociais. As etnias e suas relações convergem com os apontamentos de Huxley, de modo a encadear uma “história” de embate entre *Xanthochrois* e *Xanthomelanous*.

Portanto, foi possível estabelecer algumas direções para analisar o conto *Horror em Red Hook*. Os principais aspectos que delimitaram o estudo foram:

- 1) A prosa do conto através de sua ficção, de modo a buscar interpretar os afetos e impressões de uma realidade dentro das representações na narrativa.
- 2) O conto gira em torno de um clímax onde a necessidade de uma explicação racional dos fenômenos é colocada para que seja exatamente quebrada. O horror é alcançado quando o personagem se vê em uma condição na qual sua realidade é colocada em xeque. Por conseguinte, é necessário que as leis da natureza sejam violadas para que o horror cósmico ocorra.
- 3) É na quebra da barreira do fantástico para o maravilhoso que outro mundo, através da mitologia lovecraftiana, torna-se acessível. Uma mitologia dessacralizada fundamenta esse horror em sua obra, como forma de lidar com o terror do tempo.
- 4) O caráter eugenista em seus contos é frequente e se encontra como um elemento fundamental, como uma maneira de ler a realidade ao seu redor. Consequentemente, há a necessidade de procurar ver esse aspecto em *Horror em Red Hook* como uma característica central do conto. Assim como em outros contos citados no capítulo, esse embate inter-racial, na ótica de Lovecraft, funciona como um elemento da trama e de sua própria fundamentação.

Com a análise do conto, percebeu-se a descrição do cenário como um elemento importante para a sua compreensão. O horror como experiência na prática da leitura do conto tenta ser alcançado por Lovecraft com a descrição de um ambiente infecto, canceroso, podre, etc. O elemento de poluição se dá como forma de retratar o espaço social durante sua estada na região. Desse modo, suas concepções de eugenia, deterioração e xenofobia fazem com que o ambiente, as pessoas, no caso os imigrantes, sejam vistas como uma ameaça à concepção de

ordem e progresso a que ele possuía. Tal concepção é fundamentada por um arcabouço ideológico correspondente ao grupo com o qual ele se identificava: anglo-saxão e aristocrata, mais especificamente, uma elite decadente que vê seu espaço ameaçado. Para além de uma simples análise psicológica, o que se percebe, na leitura desse espaço, é um cenário de horror em que o ambiente, para Lovecraft e seus iguais, corresponde a uma real ameaça do futuro do mundo “civilizado”.

O discurso eugenista de deterioração, junto com uma ideia de sobrevivência de ritos imemoriais, sustentado por suas leituras dos evolucionistas, garante um arcabouço teórico para desenvolver teses de origem. Segundo essas teses, o *sabbath*, bem como outros elementos associados aos contos de horror, podem ser sobrevivências de uma etnia obscura pré-ariana que teria aterrorizado seus descendentes. Nesse contexto, a retomada a um passado bestializado poderia se dar através da miscigenação, da ameaça e da quebra da ordem.

O antagonista funciona como um *trickster* que se contrapõe ao herói (Malone), quebrando uma barreira e transitando no liminar entre dois mundos. Um erudito excêntrico que, ao lidar com o proibido (trazer os imigrantes e se envolver com a magia deles), causa um desequilíbrio na estrutura que Malone, ciente do perigo, tenta preservar. Os imigrantes não estão como personagens de agência própria na narrativa. Portanto, o perigo aparece quando um outro “civilizado” se apropria do conhecimento demoníaco que é preservado pela “horda”. O imigrante, naquele local infectado, é fruto dessa transgressão e miscigenação, de acordo com a descrição do conto, resultando na representação do mesmo como indivíduo desumanizado. Os contaminadores e ameaçadores (os não europeus anglo-saxões, no caso, os *xanthomelaneos*), provenientes de uma transgressão a uma natureza ditada pelos princípios eugenistas, se misturam em uma multiculturalidade que gera a monstruosidade, sob a ótica de Lovecraft.

Retomando a pergunta inicial deste trabalho, percebe-se que é possível invertê-la: de que forma o sobrenatural funciona como um portal para tentar situar o estrangeiro? Quando se procurou delinear o conto a ser estudado, formando um contexto histórico, isso através da biografia de Lovecraft, tentou-se traçar um quadro do imaginário correspondente ao autor. Percebeu-se, portanto, que a constituição de sua realidade carregava aspectos que faziam com que a leitura do “outro” fosse orientada.

Assim, ao procurar definir a forma de se ler o outro, principalmente no universo conservador de Lovecraft, tornou-se possível apontar outro caráter em sua obra comumente deixado em segundo plano. Lovecraft tinha convicções tão enraizadas sobre a sua

superioridade étnica que fora incapaz de reconhecer que seus antepassados foram praticantes de cultos e outros costumes que ele considerava irracionais. Para tanto, o autor creditava aos *Xanthomelanous* a prática desses costumes. Em uma concepção de que o homem moderno seria racional, desacreditado e regido pelas leis da natureza, o autor colocou como antagonico aquele que seria portador de um pensamento mágico ancestral. Para Lovecraft e tantos outros, tal pensamento poderia retornar a partir da ignorância e da degeneração pela mistura inter-racial. O outro fica como um porta-voz desse passado, dessa natureza perdida que bastaria para um Suydam (ou seja, branco, intelectual e *Xanthochroi*) resgatar e dar a ela uma utilidade.

Ao tentar figurar como esse estrangeiro é representado na obra de Lovecraft, percebeu-se que o papel desse elemento em sua obra consiste em um dos possíveis meios de se invocar uma ameaça do que seria o horror cósmico. Sua descrição coloca esse horror como fruto de uma transgressão maior. A invasão de espaços e a miscigenação levaria ao que, para Lovecraft, entraria na concepção de monstruoso em consonância com o conceito de horror artístico desenvolvido por Noël Carroll. O monstro moderno no horror, assim, só é monstruoso porque ele entra em confronto com algum tipo de lei. A transgressão, por sua vez, é o que o torna repugnante, no sentido discutido no último capítulo deste estudo.

Buscar entender as leis “naturais” e morais, na ótica dos conservadores eugenistas dos Estados Unidos, no início do século XX, leis essas quebradas pelos imigrantes, faz com que seja possível compreender as reações dos tradicionalistas a essa parcela da população. A desumanização do outro, que justificara processos cruéis de segregação e até o extermínio, está intimamente imbricada nessa forma de representação.

REFERÊNCIAS

- BACZKO, Bronislaw. **Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas**. 2. ed. Trad.: Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural**. Florianópolis: Insular, 2000.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Schwarcz Ltda., 1986. Disponível em: <<http://www.afoicecomartelo.com.br/posfsa/Autores/Berman, Marshall/Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade.pdf>>. Acesso em: 29 de maio de 2018.
- BEZARIAS, Caio Alexandre. **A totalidade do horror: o mito na obra de H.P. Lovecraft**. São Paulo: Annablume, 2010.
- BLACK, Edwin. **A guerra contra os fracos: a eugenia e a campanha norte-americana para criar uma raça superior**. Trad.: Tuca Magalhães. São Paulo: A Girafa Editora, 2003.
- BLOCH, Robert. Edgar Allan Poe & H.P. Lovecraft. In: LOVECRAFT, Howard Phillips; SILVA Ramon Mapa da (org.). **H.P. Lovecraft: Medo Clássico** - vol. 1. Rio de Janeiro: Darkside Books. 2017.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. Papirus: Campinas, 1999.
- CASTRO, Celso. **Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer**. Trad.: Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CRUZ, R. A. Das ervilhas mendelianas ao “décimo submerso”: aspectos teóricos e práticos do desenvolvimento da eugenia nos Estados Unidos. In: MOTA, A.; MARINHO, G. S. M. C. (orgs). **Eugenia e história: ciência, educação e regionalidades**. São Paulo: USP, Faculdade de Medicina: UFABC, Casa de Soluções e Editora, 2013.
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu**. Trad.: Sónia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70, 1991.
- DUTRA, Daniel Iturvides. **O papel do leitor no horror lovecraftiano: extrapolação e subversão em “The Innsmouth heritage” (1992) de Brian Stableford**. Abusões, v. 4, n. 4, p. 324-354, 2017.
- ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1963.

_____. **Mito do eterno retorno.** São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. **O sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GIL, José Carlos Guerreiro. **H.P. Lovecraft: um ícone da cultura ocidental contemporânea.** 2009, fls. 205 Dissertação de (Mestrado em Literatura). Universidade de Évora, Évora.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991.** Trad.: Marcos Santarrita São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUXLEY, Thomas. Evidence as to man's place in nature. New York: D. Appleton And Company, 1863. Disponível em: <<https://ia601409.us.archive.org/20/items/evidenceastomans00huxl/evidenceastomans00huxl.pdf>>. Acesso em: 30 de abril de 2018.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (trad. e org.). **A literatura e o leitor.** 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

JEHA, Julio (org.). **Monstros e monstruosidades na literatura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JOSHI, S.T. **A vida de H.P. Lovecraft.** São Paulo: Hedra, 2014.

KING, Stephen. **Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **Antologia: O homem que escrevia sonhos.** Biblioteca do Exilado, 2014. Diversos Tradutores. Disponível em: < <http://lelivros.love/book/download-antologia-h-p-lovecraft-h-p-lovecraft-em-epub-mobi-e-pdf/>>. Acesso em: 17 de junho de 2018

_____. **Horror Sobrenatural na literatura.** Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.a., 1987.

_____. **O horror em Red Hook.** Trad.: Jorge Ritter. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____; BRAGA, Guilherme da Silva (trad. e org.). **O chamado do Cthulhu e outros contos.** São Paulo: Hedra, 2011.

_____; BRAGA, Guilherme da Silva (trad. e org.). **A cor que caiu do espaço.** São Paulo: Hedra, 2011.

_____; BRAGA, Guilherme da Silva (trad. e org.). **A sombra de Innsmouth.** São Paulo: Hedra, 2011.

LOVETT-GRAFF, Bennett. **Shadows over Lovecraft: reactionary fantasy and immigrant eugenics.** Extrapolation, v. 38, n. 3, p.175-192, 1997. Liverpool University Press.

MATEUS, Anabela. **As pulp magazines**. Babilônia, n.º 5, p. 57-65, 2007.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Trad. A. F. Prado *et al.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MIGUEL, Alcebiades Diniz. **A morfologia do horror: construção e percepção na obra lovecraftiana**. 2006, fls. 193. Dissertação de (Mestrado em Literatura em Língua Inglesa). Unicamp, Campinas.

_____. **Comunidades infernais (ficção fantástica e representações coletivas de estigmas)**. In: I Colóquio Vertentes do Fantástico na Literatura, 2009, Araraquara. Anais do I Colóquio Vertentes do Fantástico na Literatura. Araraquara: Laboratório Editorial, 2009. v. 1.

_____. **Racionalização do terror: Poe e a estruturação de uma geometria do pesadelo**. Vertentes (UFSJ), v. 36, p. 85-91, 2010.

MURRAY, Margaret Alice. **O culto das bruxas na Europa ocidental**. São Paulo: Madras, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RIBEIRO, Emílio Soares; MENDONÇA JÚNIOR, Jorge Witt de. **O intruso, de H.P. Lovecraft: uma análise do gótico**. Revista Colineares, v. 1, p. 108-122, 2014.

RODRIGUES, Sonia. **Roleplaying Game e a pedagogia da imaginação no Brasil**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHINN, Terry. **Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade: diferenciação, fragmentação e a matriz de entrelaçamento**. Scientiae Studia, v. 6, n. 1, p.43-81, 2008. FAPUNIFESP.

SILVA, Alexander Meireles da. **O homus lovecraftus contra a modernidade**. Revista Abusões, v. 1, p. 44-68, 2017.

SOUZA, Ana Amália Torres; ROCHA, Zeferino Jesus Barbosa. **No princípio era o mythos: articulações entre mito, psicanálise e linguagem**. Estud. Psicol. (Natal), vol.14, n.3, p. 199-206, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. 3. ed. Trad.: Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Os gêneros do discurso.** São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WATSON, James D.; BERRY, Andrew. **DNA:** o segredo da vida. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.